
BACHELORARBEIT

Herr

Marko Straßburger

Found Footage Film

Die geschichtliche Entwicklung des Genres

“Found Footage Film“ hin zum Stilmittel

heutiger Spielfilme

2013

BACHELORARBEIT

Found Footage Film

Die geschichtliche Entwicklung des Genres

“Found Footage Film“ hin zum Stilmittel

heutiger Spielfilme

Autor

Marko Straßburger

Studiengang

Film und Fernsehen: Regie

Seminargruppe

FF09w1-B

Erstprüfer

Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer

Constanze Hundt B. Eng. / M.A.

Einreichung

Mittweida, den 31.07.2013

BACHELOR THESIS

Found Footage Film

The historical evolution of “Found Footage
Film” towards the stylistic approach of
contemporary movies

author

Marko Straßburger

course of studies

Film und Fernsehen: Regie

seminar group

FF09w1-B

first examiner

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner

Constanze Hundt B. Eng. / M.A.

submission

Mittweida, den 31.07.2013

Bibliografische Angaben

Straßburger, Marko

Found Footage Film

Die Geschichtliche Entwicklung des Genres "Found Footage Film" hin zum Stilmittel heutiger Spielfilme

Found Footage Film

The historical evolution of "Found Footage Film" towards the stylistic approach of contemporary movies

102 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences, Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

Abstract

Der Found Footage¹ Film ist ein beeindruckendes, in der heutigen Gesellschaft aber wenig bekanntes Genre. Seine Entstehung reicht weit bis in die 1920er-Jahre zurück. Die historische Entwicklung dieses unabhängigen Kinos ist Teil einer filmischen Revolution. Somit gilt es, zu Anfang den geschichtlichen Hintergrund des Mediums zu definieren und den Begriff der Montage zu klären, damit zum Ende der Arbeit das Prinzip des Found Footage Films verstanden werden kann. Folgend werden einige wichtige Jahre der autonomen Filmbewegungen der Avantgarde angerissen. Diese bilden den Grundstein für die verschiedensten Ausprägungen und Weiterentwicklungen in diesem Bereich. Kern des Beitrages ist es, den Wandel von losgelösten Projekten kleinerer Filmemacher hin zu gigantischen Blockbustern herauszuarbeiten. Anhand von prägnanten Beispielen werden Gemeinsamkeiten, Unterschiede und aktuelle Progressionen aufgezeigt und analysiert.

¹ Engl. Begriff für "gefundenes Material".

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	i
Tabellenverzeichnis	iv
1 Einleitung	2
2 Die Nachbildung der Wirklichkeit	3
2.1 Die Anfänge des Bewegtbildes	3
2.2 Die Macht der Montage	5
2.3 Die Avantgarde	8
2.3.1 Die Entdeckung des Kompilationsfilms	10
2.3.2 Der erste Found Footage Film	11
2.3.3 Die Weiterentwicklung des Found Footage Films	13
3 Found Footage Film als Genre	17
3.1 Was ist Found Footage?	17
3.2 Arten von Found Footage Film	18
3.2.1 Collage	18
3.2.2 Kompilation	19
3.2.3 Aneignung	20
3.2.4 Collage / Kompilation / Aneignung	21
3.2.5 Mash-Up	22
3.2.6 Direct-on-Found-Footage-Animation	22
3.3 Funktionsweise des Found Footage Films	24
3.4 Die Video-Ära	28
4 Found Footage Film als Stilmittel	31
4.1 Der Wandel	31

4.2 Subgenre des Found Footage Films	33
4.2.1 Mondo	34
4.2.2 Snuff	34
4.2.3 Mockumentary	35
4.3 Urheberrecht & Plagiat	36
5 Analyse von Spielfilmen der Neuzeit	41
5.1 Einführung	41
5.2 Der Anfang ["Cannibal Holocaust"; 1980]	41
5.2.1 Inhaltsangabe	42
5.2.2 Analyse	44
5.3 Die Popularität ["Blair Witch Project"; 1999]	49
5.3.1 Inhaltsangabe	51
5.3.2 Analyse	53
5.4 Positiv ["Cloverfield"; 2008]	58
5.4.1 Inhaltsangabe	59
5.4.2 Analyse	62
5.5 Negativ ["The Devil Inside"; 2012]	68
5.5.1 Inhaltsangabe	69
5.5.2 Analyse	71
6 Zusammenfassung	76
7 Ausblick	78
8 Fazit	80
Literaturverzeichnis	v
Eigenständigkeitserklärung	xii

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Bewegungsablauf eines Pferdes; Eadweard Muybridge – *The Horse In Motion* (1872)
- Abb. 2: Zugeinfahrt in einen Bahnhof; Auguste und Louis Lumière – *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895)
- Abb. 3: Der Kuleschow-Effekt mit Iwan Mosschuchin und einem Teller Suppe
- Abb. 4: Der Kuleschow-Effekt mit Iwan Mosschuchin und einem Mädchen im Sarg
- Abb. 5: Der Kuleschow-Effekt mit Iwan Mosschuchin und einer Frau auf einem Sofa
- Abb. 6: Formexperimente; Robert Wiene – *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920)
- Abb. 7: Formexperimente; Paul Leni – *Das Wachsfigurenkabinett* (1924)
- Abb. 8: Schattenspiel; Friedrich Wilhelm Murnau – *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)
- Abb. 9: Joseph Cornell – *Rose Hobart* (1936)
- Abb. 10: Ein U-Boot; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 11: Ein U-Boot-Pereskop; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 12: Ein U-Boot-Kommandant auf der Suche; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 13: Eine Frau in Unterwäsche; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 14: Ein Torpedo zischt durchs Wasser; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 15: Eine Atombombe explodiert; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 16: Ein ungewöhnliches Rennen mit skurrilen Fahrrädern; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)
- Abb. 17: Chemische und biologische Materialeexperimente der Künstlergruppe Schmelzdahin; Schmelzdahin – *Stadt in Flammen* (1984)
- Abb. 18: Der Inhalt eines umgestürzten Tintenfassers läuft über einen Stadtplan; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 19: Ein Schlachter ist dabei, einen Stier zu töten; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 20: Der Stier wird getötet; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)

- Abb. 21: Protestierende Arbeiter; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 22: Das Militär versucht die Massen mit Waffengewalt niederzuschlagen; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 23: Die Menschen fliehen vor dem Tod; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 24: Dem Stier wird in der Schlachtereier der Hals aufgeschlitzt; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 25: Der Streik wurde auf Kosten von hunderten Toten beendet; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)
- Abb. 26: Faye Daniels (Francesca Ciardi) wird vor ihrer Reise in den Dschungel interviewt; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)
- Abb. 27: Jack Anders (Perry Pirkanen) wird vor seiner Reise in den Dschungel interviewt; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)
- Abb. 28: Die Filmcrew winkt der Kamera Lebewohl; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)
- Abb. 29: Absichtlich im Schnitt erzeugte Filmfehler; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)
- Abb. 30: Beabsichtigte Fehler der Kadrierung und des Schärfepunktes; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)
- Abb. 31: Kamera liegt schief auf der Schlafmatratze; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)
- Abb. 32: Das Zelt wird angegriffen; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)
- Abb. 33: Die Gruppe flieht durch den Wald; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)
- Abb. 34: Nur die Taschenlampe erhellt die Dunkelheit; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)
- Abb. 35: Völlige Dunkelheit verschlingt das Bild; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)
- Abb. 36: Ein Hochhaus stürzt ein; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)
- Abb. 37: Der südliche Tower kollabiert; CameraPlanetArchive – *9/11 Archive Footage-South Tower collapsing* (2006)

- Abb. 38: Menschen flüchten vor der heranrasenden Staubwolke; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)
- Abb. 39: Menschen versuchen sich vor den Trümmern in Sicherheit zu bringen; heene – *World Trade Centre collapse very close to towers* (2007)
- Abb. 40: Vereinzelt irren Personen durch die dichte Staubwolke; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)
- Abb. 41: Feuerwehrmänner am Ground Zero; JMAIN SNIPES – *9/11 ATTACK ON TWIN TOWERS [NEW] footage* (2013)
- Abb. 42: Die Brooklyn-Bridge ist kurz vor dem Einsturz; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)
- Abb. 43: Das Ungeheuer wird von dem Militär attackiert; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)
- Abb. 44: Das Monster entdeckt Hud, der auf dem Boden liegt; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)
- Abb. 45: Ein Polizeiinspektor kommentiert den Tatort; William Brent Bell – *The Devil Inside* (2012)
- Abb. 46: Die Leiche einer Nonne wird entdeckt; William Brent Bell – *The Devil Inside* (2012)

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Die optische Darstellung der Unterschiede zwischen den drei größten Unterteilungen des Found Footage Films bezüglich seiner Arten

"Theoretically speaking, the possibility of being reused is an inevitable fact every film and cinematographic image must face, thus implying that its original intentions may be undermined in the process."²

² GREEF, WILLEM DE; Found footage-film as an art of reproduction. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 79.

Abschnitt 1

Einleitung

Die Kunstform Film hat bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts die Menschheit begeistert, inspiriert und vor allem beeinflusst. Die Bedeutsamkeit dieses außergewöhnlichen Mediums liegt in der veränderten Wahrnehmung des Rezipienten. Die Realität, die der Film für sich beansprucht, kann und wird von jedem anders verstanden. Dessen Wahrhaftigkeit liegt also im Auge des Betrachters. Dabei kann es sich um eine Dokumentation, eine Wochenschau oder einen Spielfilm handeln. Jede dieser Gruppen evoziert den Sachverhalt der Wirklichkeit und doch ist dessen Definition grundverschieden.

Die gegenwärtige, populäre Anwendung des Found Footage Stils in Spielfilmen zeigt auf, dass dieses Thema von aktueller Natur ist. Der Begriff Found Footage ist eine sehr weitreichende Bezeichnung für eine Art und Weise, Filme zu produzieren, die fast neunzig Jahre alt ist, und doch kann der Sinngehalt nur weiträumig gefasst werden. Wie sich das "Kino des kleinen Mannes" über die Jahrzehnte zu einem populären Stilmittel für millionenschwere Spielfilmproduktionen entwickeln konnte, ist Gegenstand dieser Arbeit.

Abschnitt 2

Die Nachbildung der Wirklichkeit

2.1 Die Anfänge des Bewegtbildes

Die Geburtsstunde des Mediums Film liegt nun gut 120 Jahre zurück. Der metaphorische Vergleich mit einem Menschenleben liegt hierbei nahe, auch wenn der Film das Alter eines Menschen um einige Jahre übersteigt. Wie ein Baby erst lernen muss, das Gleichgewicht zu halten und aufrecht zu stehen, um dann einen Fuß vor den anderen zu setzen, brauchte der Film ebenso einige Jahre, um "erwachsen" zu werden.

Reduziert man den Film auf das Grundlegendste, ist er eine Aneinanderreihung von Einzelbildern. Die ersten Experimente und Vorführungen fanden diesbezüglich schon im 17. Jahrhundert statt, als mit der *Laterna Magica*³ Silhouetten an Wände projiziert werden konnten. Die Anerkennung der neuen Möglichkeiten dieser aufsteigenden Kunstform kam mit Eadweard Muybridge. 1872 lichtete er den Bewegungsablauf eines Pferdes ab.⁴ Durch das Aneinanderfügen der Aufnahmen vermochte er die Dimension der Zeit aufzuheben. Es schien, als ob die Bilder ein Eigenleben entwickeln würden.

³ *Laterna Magica* ist ein Projektionsgerät, welches auf Glas gemalte Zeichnungen an Wände projizieren konnte. Durch eine manuelle Weiterführung der Glasbilder entstand die Illusion der Bewegung. KARWATH, GEROLF; EFFINGER, DIANA; *Laterna Magica*. URL:

http://www.planet-wissen.de/kultur_medien/kino/filmtricks/laterna_magica.jsp; aufgerufen am 17.07.13.

⁴ N. N; Einführung in die Filmgeschichte. URL: <http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte/>; aufgerufen am 17.07.13.

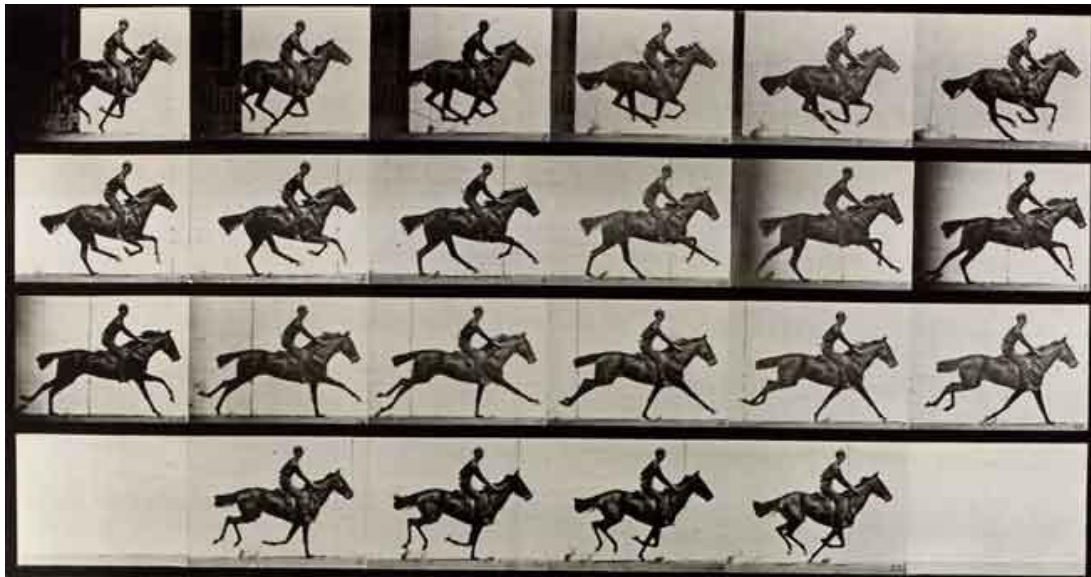


Abbildung 1: Bewegungsablauf eines Pferdes; Eadweard Muybridge – *The Horse in Motion* (1872)⁵

Den Grundstein für den industriellen Film und des Kinos legten die Brüder Lumière im Jahre 1895. In einem Pariser Café gaben sie am 28. Dezember die erste Filmvorführung vor zahlendem Publikum.⁶ Einer der gezeigten Filme ist "Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat". In diesem ist zu sehen, wie ein Zug in den genannten Bahnhof einfährt und verschiedenste Fahrgäste ein- und aussteigen. Dieser ersten Filmvorstellung wird nachgesagt, dass einige Menschen angeblich bei dem Anblick des auf sie zufahrenden Zuges panisch aus dem Café gestürzt seien.⁷



Abbildung 2: Zugeinfahrt in einen Bahnhof; Auguste und Louis Lumière – *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895)⁸

⁵ Aus: Eadweard Muybridge - *The Horse in Motion* (1872); <http://www.nls.uk/media/12090/horse-in-motion.jpg>; aufgerufen am 17.07.13.

⁶ GANTER, MATTHIAS; Filmgeschichte im Überblick. URL: http://www.erzbistum-koeln.de/export/sites/erzbistum/medien/zentrale/.content/documentcenter/arbeitshilfen/arbeitshilfen/publikationen/filmgeschichte_2_ueberblick.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

⁷ N. N.; Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Aankunft_eines_Zuges_auf_dem_Bahnhof_in_La_Ciotat; aufgerufen am 17.07.13.

⁸ Aus: Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas; Lumière, Louis Jean – *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* (1895).

Obwohl dies eher unwahrscheinlich sein mag, ist es ein interessanter Gedanke über die Macht der Bilder. Doch was steckt hinter dieser Macht? Wie funktioniert der Film?

2.2 Die Macht der Montage

Wie jedes Gewerk braucht auch der Film für seine Herstellung verschiedenste Werkzeuge. Der wichtigste Prozess ist hierbei die Montage. Selbstverständlich trägt jedes andere Department⁹ auf seine Art und Weise zum Erfolg des Filmes bei. Jedoch wird letztendlich in der Postproduktion über das Genre, den Look, das Tempo, die Aussage entschieden. Auch wenn es in den Anfängen noch keine so detaillierte Arbeitsteilung gab, verstand man schon früh die Wichtigkeit des Schnittes. Seien es die fantastischen Traumbilder der Surrealisten¹⁰ oder die gesellschaftskritischen Formexperimente der Dadaisten¹¹, egal auf welche Gruppierung man es beziehen mag, jeder dieser Filme lebt über die Montage.

Francis Doublier war ein Angestellter der Brüder Lumière in Frankreich. Im Jahre 1898 reiste er nach Osteuropa, um das aufkommende Medium Film dem Volk und der Gesellschaft näherzubringen. Zu dieser Zeit gab es in Russland ein reges Interesse an der skandalösen Dreyfus-Affäre¹². Den Wissensdurst der Menschen machte sich Doublier zunutze. Aus den zu Präsentationszwecken mitgebrachten Filmrollen setzte er einen losen Film über den Dreyfus-Fall zusammen. Die von ihm verwendeten Ausschnitte hatten

⁹ Engl. Filmbegriff für "Abteilung".

¹⁰ Der Surrealismus kam in den 1920er-Jahren auf. Die Künstler versuchten über Filme ihre Gedanken und Wahrnehmungen in Verbindung mit ihrem Unterbewusstsein auf die Leinwand zu bringen. Dabei wirkten die Projekte stets wie Träume aus einer anderen Welt, mit Unschärfen, Zeitlupen und Bildverzerrungen. TÜRSCHMANN, JÖRG; Surrealismus / surrealistischer Film. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=565>; aufgerufen am 17.07.13.

¹¹ Der Dadaismus entstand unter dem Einfluss des ersten Weltkrieges. Die Zerstörung und Kritik am Krieg selbst sollte in ihren Werken Ausdruck finden. Dabei wandten sie sich von den bürgerlichen Konventionen im Bezug auf Moral, Logik und Ästhetik ab. Ihre zu Grunde liegende "Anti-Kunst" reichte von Lärmkonzerten über groteske Tänze bis hin zu zusammenhangslos wirkenden Lautgedichten. N. N.; Dadaismus. URL: <http://www.wissen.de/thema/dadaismus> und N. N.; Dadaismus. URL: <http://www.art-directory.de/malerei/dadaismus/index.shtml>; aufgerufen am 17.07.13.

¹² In der Dreyfus-Affäre geht es um den französischen Hauptmann Alfred Dreyfus, der nach Aussagen des Kriegsgerichtes in Paris 1894 des Landesverrates zu Gunsten Deutschlands beschuldigt wurde. Die öffentlich stattfindenden Gerichtsverhandlungen zogen sich über Jahre hin und schufen somit ein großes Interesse der Bevölkerung; nicht nur in Frankreich. GRESMANN, HANS; Die Affäre Dreyfus, Ein historischer Rückblick aus aktuellem Anlaß (I). URL: <http://www.zeit.de/1962/52/die-affaere-dreyfus>; aufgerufen am 17.07.13.

nichts mit dem Gerichtsprozess in Frankreich zu tun. Sie waren nur Anschauungsmaterial aus verschiedensten zuvor abgedrehten Sequenzen.¹³ Durch die Rekontextualisierung verschiedener Einstellungen schaffte Doublier eine Aussage über die Gerichtsverhandlung, die von den Bürgern in Russland auch als solche interpretiert wurde. Dieses Prinzip legte den Grundstein für die aufkommende Nachrichtenberichterstattung und schaffte ein Verständnis für die Bedeutsamkeit der Montage.

In den 1920er-Jahren griff Lew Kuleschow diesen Gedanken auf. Er war Dozent an der ersten staatlichen Filmschule in Moskau. Dort führte er systematische Experimente bezüglich der Montage durch. Sein bekanntester Versuch ist der Kuleschow-Effekt, der eindrucksvoll beweist, welche Macht dem Bildschnitt innewohnt. Für diesen Test verwendete er das Gesicht des Schauspielers Iwan Mosschuchin und drei weitere, nicht verwandte Bilder: einen Teller Suppe, ein Mädchen in einem Sarg und eine ansehnliche Frau auf einem Sofa. Der Gesichtsausdruck des Schauspielers ist immer derselbe geblieben. Die Zuschauer hingegen wollten mit jedem neuen Schnittbild eine andere Aussage über die Gefühle des Schauspielers in seinem Gesicht gelesen haben: Hunger, Trauer und Lust.¹⁴



Abbildung 3: Der Kuleschow-Effekt mit Iwan Mosschuchin und einem Teller Suppe¹⁵



Abbildung 4: Der Kuleschow-Effekt mit Iwan Mosschuchin und einem Mädchen im Sarg¹⁶

¹³ YEO, ROB; Cut. Film as found object in contemporary video. Milwaukee Art Museum; Milwaukee, Wisconsin 2004, S. 14.

¹⁴ Es gibt verschiedene Auffassungen über den genauen Verlauf des Experimentes. In unterschiedlichen Quellen lassen sich verschiedene Betrachtungsweisen finden. Die filmische Grundlage verbrannte während des zweiten Weltkrieges. Das Prinzip des Kuleschow-Effekts bleibt aber weiterhin verständlich. AGBEYEGBE, SARAH; Die Montage – ein filmgeschichtlicher Abriss zu kinematografischer Wirkung und Funktion. URL: http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade10.htm; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁵ Aus: Lew Kuleschow - *Der Kuleschow-Effekt* (1928).



Abbildung 5: Der Kuleschow-Effekt mit Iwan Mosschuchin und einer Frau auf einem Sofa¹⁷

Dieser Effekt führt einem in seiner simpelsten Art die Funktion der Montage vor Augen, wäre heutzutage aber nur schwer zu tragen. Auf Grund der immensen Anzahl von Filmen und des Jahrzehnte währenden Fortschrittes in diesem Bereich ist der Rezipient von heute an so hochwertige Charakterstudien von Schauspielern gewöhnt, dass der Kuleschow-Effekt in seinem Prinzip zwar funktioniert, aber nicht mit den gleichen Bildern Anwendung finden könnte.

Im Jahre 1902 entstand auf ähnliche Art wie bei F. Doublier der erste "Film" der Geschichte. Edwin S. Porter durchstöberte das Lager der Edison Manufacturing Company, in der er als Theaterregisseur und Fotograf arbeitete. Auf der Suche nach neuem geeignetem Material für sein kommendes Projekt stieß er auf Filmrollen, die verschiedene Einstellungen einer Feuerwehration beinhalteten. Seine Idee war es, dieses vorhandene Material mit eigens neu produzierten Sequenzen zu verbinden. So entstand die erste dramatische Filmhandlung in "Life of an American Fireman", in der die Feuerwehr versucht, eine Mutter mit ihrem Kind vor einem Brand zu retten.¹⁸ Diese schlichte Form der Kombination zeigt, welches Potenzial und welche Möglichkeiten im Bewegtbild verborgen liegen. Zu diesem Zeitpunkt wusste noch niemand, dass es sich gleichzeitig um die erste Verwendung von gefundenem Material handeln sollte – also "Found Footage".

¹⁶ Aus: Lew Kuleschow – *Der Kuleschow-Effekt* (1928.)

¹⁷ Aus: Lew Kuleschow – *Der Kuleschow-Effekt* (1928).

¹⁸ YEO, ROB; Cut. Film as found object in contemporary video. Milwaukee Art Museum; Milwaukee, Wisconsin 2004, S. 14.

2.3 Die Avantgarde

Der erste Weltkrieg hatte viele Opfer zu beklagen und der Schrecken und die Grausamkeit des angerichteten Schadens waren gigantisch. Das Leid – ob physisch oder psychisch – war tief in den Köpfen der Menschen verankert. Damit das Erlebte besser verarbeitet werden konnte, flohen einige von ihnen in eine andere Welt, die Welt des Films.

Der Film als Fenster zur Welt:¹⁹ Reduziert man den symbolischen Wert dieser Metapher auf das Grundlegendste, nämlich, dass der Film die Wirklichkeit der Welt manifestiert, so wollte dieses neue Medium den Anspruch an Realität von Beginn an in sich verkörpern. Die Avantgardisten²⁰ hatten jedoch eine andere Vorstellung von der Wirklichkeit. Für sie war der Film nicht real genug. Die gesellschaftliche Auffassung des kinematografischen Begriffs als Wiedergabe der Wahrheit entsprach in den Augen der Verfechter der Avantgarde nicht der Tatsache.

Zu Anfang ist der frühe Film stark von den kriegesischen Auseinandersetzungen in Europa geprägt. Dies zeigt sich nicht nur in den filmischen Einzelprojekten, sondern auch in deren Bezeichnung. Avantgarde bedeutet im französischen Sprachgebrauch Vorhut. Die Vorhut war der Truppenteil des Militärs, der als Erster ausrückte und somit vor allen anderen mit dem Feind in Berührung kam. Der filmische Feind der Anhänger der Avantgarde ist die bürgerliche Konvention in Bezug auf ihre Künste. Die radikalen Ansichten gegenüber politischen Verhältnissen und ästhetischen Normen spiegelten sich in ihren Projekten wider.²¹ Ihr Hauptaugenmerk war es, eine rein filmische Sprache zu schaffen. Da ihre Aussagen gesellschaftskritisch waren, wollten häufig keine großen Produktionsfirmen mit ihnen zusammenarbeiten.²² Ebenso würde wohl allein der Fakt, einen Film kommerziell produzieren zu lassen, sich gegen den von den Avantgardisten vertretenen Grundgedanken richten.

Das industrielle amerikanische Kino war sehr früh vom Perfektionismus geprägt: geradlinige Geschichten, ein fortlaufender Erzählstrang, ein dramatisches Happy End. So schön diese Darstellung der angeblichen Wirklichkeit auch sein mag, entspricht

¹⁹ Bazin, André zitiert nach TSCHERKASSKY, PETER; The Analogies of the Avant-Garde. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 26.

²⁰ Zu der Avantgarde gehören Untergruppen, wie der Kubismus, Expressionismus, Surrealismus, Dadaismus, Futurismus, Konstruktivismus, absoluter Film und cinéma pur.

²¹ HORAK, JAN-CHRISTOPH; MERSCHMANN, HELMUT; Avantgarde. URL: <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1243>; aufgerufen am 17.07.13.

²² WEISS, PETER; Avantgarde Film. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 7.

sie nicht der Wahrheit. Das Leben ist nicht perfekt. Es hat Ecken und Kanten und es gibt viele Umwege zu beschreiten, bevor man am Ziel angelangt ist. Manche Ursachen und Hintergründe wird man verstehen, einige wiederum nicht. Dieses Prinzip liegt den poetischen, metaphorischen Filmen der Avantgarde zu Grunde. Sie zeugen von nichtlinearen und nichttheatralischen Verhältnissen zum Leben. Weiterhin ist die Betrachtungsweise eine völlig andere. Die Vorstellungen, die der Rezipient aufgrund des kommerziellen Kinos vom Film hat, werden hier untergraben und mit einer tieferen Bedeutungsebene aufgeladen. Der Zuschauer ist somit gezwungen, für den Film eine andere Betrachtungsweise anzulegen²³, Fragen zu stellen und nach Antworten zu suchen. Somit lässt sich mit den Worten von P. Adams Sitney feststellen, dass das *"Verhältnis des Avantgardekinos zum kommerziellen amerikanischen Film in einer radikalen Grundverschiedenheit"* besteht. *"Sie existieren in unterschiedlichen Welten, ohne nennenswerten Einfluss aufeinander."*²⁴ Obwohl diese zwei Arten des Kinos nur nebeneinander, aber nicht miteinander existieren, ist die Kritik der Avantgarde am Erzählfilm nicht minder entscheidend für die Weiterentwicklung gewesen. Die Abhebung von der kommerziellen Massenware war vor allem durch Tabubrüche gekennzeichnet. Jenes Prinzip der Provokation vollzieht sich bis in die Gegenwart und war der grundlegende Gedanke, um dem Bürgertum seine Fehlerhaftigkeit²⁵ vor Augen zu führen. Durch die Mannigfaltigkeit der avantgardistischen Projekte und den eigenen Drang, nach neuen Formen der Provokation zu suchen, reizten sie diese bis an die Grenzen der filmischen Wahrnehmung aus. Der Höhepunkt war mit den "Nonsens-Projekten", der Antikunst der Dadaisten erreicht.²⁶

Im Laufe der Zeit begannen sich zwei spezielle Ausrichtungen der Film-Avantgarde zu entwickeln. Die eine bezog sich auf den Film selbst, auf sein Material, aus dem er bestand, und die Räumlichkeit, in der er existierte.²⁷ Auf der anderen Seite stand die Avantgarde, die über Bildsprache und Bild-Codes operierte.²⁸ In der zweiten Filmform reichen die Experimente von zerstückelten Erzählsträngen bis zu Traum- und Gedankenstudien.

²³ YOUNG, PAUL; DUNCAN, PAUL; Art Cinema. TASCHEN; Köln 2007, S. 8 – 18.

²⁴ Sitney, P. Adams zitiert nach YOUNG, PAUL; DUNCAN, PAUL; Art Cinema. TASCHEN; Köln 2007, S. 9.

²⁵ Diese Fehlerhaftigkeit bezieht sich auf die Ansicht der Avantgardisten gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft.

²⁶ N. N.; Avantgarde. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Avantgarde>; aufgerufen am 17.07.13.

²⁷ Auf welche Filmherstellung diese Anwendung findet, wird im Abschnitt 3.2.6 behandelt.

²⁸ YOUNG, PAUL; DUNCAN, PAUL; Art Cinema. TASCHEN; Köln 2007, S. 8 – 18.



6



7



8

Abbildung 6: Formexperimente; Robert Wiene – *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920)²⁹

Abbildung 7: Formexperimente; Paul Leni – *Das Wachsfigurenkabinett* (1924)³⁰

Abbildung 8: Schattenspiel; Friedrich Wilhelm Murnau – *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)³¹

2.3.1 Die Entdeckung des Kompilationsfilms³²

Mit der stetig wachsenden Verbreitung des neuen Mediums Film entdeckte man immer neue Wege, seinen Gedanken in Form des Bewegtbildes Ausdruck zu verschaffen. Neben populären und revolutionären Filmmachern wie S. M. Eisenstein³³ und W. I. Pudowkin³⁴ gab es eine sowjetische Dokumentarfilmregisseurin, die hier Erwähnung finden soll – Esfir Iljinitchna Schub. Esfir Schub war die Pionierin des Kompilationsfilms. Während ihrer Zeit als Cutterin bei Sergei Eisenstein begann sie, abgedrehtes Wochenschaumaterial unter neuen Aspekten zusammenzustellen. Sie war somit eine der Ersten, die mit der Rekontextualisierung vorhandenen Materials mit dem Augenmerk auf Schnittrhythmus und -tempo ihre eigenen Geschichten erzählte. Ihr berühmtestes und zugleich erstes Werk ist "Der Fall der Dynastie Romanow" aus dem Jahre 1927. Auf der Suche nach Filmrollen über die russische Februarrevolution durchforstete sie in den Archiven Moskaus mehr als 60.000³⁵ Meter Film. Somit galt und gilt sie als Dokumentarfilmschöpferin.

²⁹ Aus: Robert Wiene – *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920).

³⁰ Aus: Paul Leni – *Das Wachsfigurenkabinett* (1924).

³¹ Aus: Friedrich Wilhelm Murnau – *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922).

³² Der Kompilationsfilm wird in Abschnitt 3.2.2. erläutert.

³³ Sergei Michailowitsch Eisenstein; *1898, † 1948; bekanntestes Werk: "Panzerkreuzer Potemkin" (1925).

³⁴ Wsewolod Illarionowitsch Poduwwin; * 1893, † 1953; bekanntestes Werk: "Die Mutter" (1926).

³⁵ REICHOW, JOACHIM; Berlin; Namen mit Klang (289): Esfir Schub – Richterin der Geschichte. In: Der Morgen; Berlin 24.03.1974.

Durch die Entdeckung der machtvollen Kombination von "Found Footage" schuf sie unbewusst die Grundlage für den ersten anerkannten Found Footage Film³⁶ der Filmgeschichte und die politische sowie künstlerische Anwendung von Kompilationsfilmen.

*"Der Film richtet die Geschichte."*³⁷

2.3.2 Der erste Found Footage Film

Während in Europa die avantgardistischen Filmexperimente einen leichten Rückgang verspürten, erfreuten sie sich in Amerika immer größerer Beliebtheit. Inspiriert von dem Tatendrang der Europäer, den Film stetig weiterzuentwickeln, begann auch die Neue Welt mit dem jungen Medium zu experimentieren. "The tell-tale heart" von Charles Klein oder "The loves of Zero" von Robert Florey aus dem Jahre 1928 waren optisch an ihr deutsches Vorbild "Das Kabinett des Dr. Caligari" angelehnt. Damit richteten sie sich gegen das konventionelle Kino, um zu zeigen, dass im Film mehr als nur eine Bedeutungsebene existieren kann. Nebenher wurden Filme entwickelt, die zwar gegen das allgemeingültige Kino rebellierten, aber objektiver und somit näher am Realismus bleiben wollten.³⁸

Einer dieser Filme ist von einem der wichtigsten Vertreter der jungen Avantgarde – Joseph Cornell. Cornell feierte mit seinen Collagen und Assemblagen³⁹ große Erfolge in der bildenden Kunst. Erst nach und nach fand er zum Film. Die Neuzusammenführung von verschiedenen Elementen brachte Cornell wohl dazu, diese Kombinationsgabe auf ein neues Medium auszuweiten. Während seiner Zeit als Filmemacher arbeitete er mit verschiedensten Künstlern zusammen. Doch seinen größten Erfolg, für sich selbst und für den Found Footage Film, schuf er im Jahre 1936. Fünf Jahre

³⁶ Der erste anerkannte Found Footage Film wird in Abschnitt 2.3.2. erläutert.

³⁷ Aussage von Viktor Schklowski über die Werke von E. I. Schub; zitiert nach REICHOW, JOACHIM; Berlin; Namen mit Klang (289): Esfir Schub – Richterin der Geschichte. In: Der Morgen; Berlin 24.03.1974.

³⁸ WEISS, PETER; Avantgarde Film. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 97 – 104.

³⁹ Die Assemblage ist eine Zusammenstellung von Gegenständen aus dem Alltag zu einem Kunstobjekt. Dabei wendet sich der Künstler von der Malerei ab und erschafft ein Objekt mit einer reliefartigen Oberfläche. Eine Verschmelzung des alltäglichen Lebens mit der Kunst. BERG, HUBERT DEN VAN; FÄHNDELS, WALTER; Die Assemblage. Metzlers Lexikon Avantgarde; J.B. Metzler; Stuttgart 2009, S. 42 – 43.

zuvor kam der Abenteuerfilm "East of Borneo"⁴⁰ in die Kinos. In diesem Streifen spielt die Mimin Rose Hobart die weibliche Hauptrolle. Begeistert von ihrem schauspielerischen Talent, war Cornell nicht darüber erfreut, dass Rose Hobarts Erfolg hinter seinen persönlichen Erwartungen zurückblieb und somit immer mehr aus den öffentlichen Medien und den Köpfen der Zuschauer zu verschwinden drohte. Als persönlicher Fan wollte er ein Werk zu Ehren Rose Hobarts kreieren. Um dies zu bewerkstelligen, schnitt er den Großteil der Action-Sequenzen aus "East of Borneo" sowie alle Szenen ohne Rose Hobart heraus. Nun arrangierte er das übergebliebene Material neu. Dafür verwendete er ebenso Ausschnitte aus anderen Filmen. Weiterhin veränderte er die Continuity⁴¹ zugunsten seiner Protagonistin, sodass sie zum Star eines völlig frei zusammengestellten Filmes wurde. Ebenso versah er seinen Film mit einer komplett neuen Tonspur. Zu sanften Sambaklängen wurde das Bild durch einen Blaufilter gezogen und von normalerweise 24 Bildern pro Sekunde auf 16 Bilder heruntergesetzt.⁴² Das manipulierte Material versetzt den Zuschauer dieses einzigartigen Films in einen Traum hinein – in Joseph Cornells Traum – in dem Rose Hobart die Hauptrolle spielt.

*"[...] Cornell created a distilled portrait of the actress and an experience that is charming yet both mysterious and unsettling."*⁴³



Abbildung 9: Joseph Cornell – *Rose Hobart* (1936)⁴⁴

Durch die Wiederverwertung von zuvor belichteten Filmstreifen konnten komplett neue Filmprojekte mit eigenständigen Botschaften kreiert werden. In Bezug auf

⁴⁰ "East of Borneo" ist ein Film von George Melford aus dem Jahre 1931. Linda Randolph, gespielt von Rose Hobart, ist im Dschungel auf der Suche nach ihrem verschollenen Mann Dr. Allen Randolph, gespielt von Charles Bickford. N. N.; IMDb; East of Borneo. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021828/>; aufgerufen am 17.07.13.

⁴¹ Engl. Filmbegriff für "geordnete, zeitliche Abfolge von Einstellungen".

⁴² YEO, ROB; Cut. Film as found object in contemporary video. Milwaukee Art Museum; Milwaukee, Wisconsin 2004, S. 16.

⁴³ HAUPTMAN, JODI; Joseph Cornell: Stargazing in the Cinema. Yale University Press; New Haven 1999, S. 89.

⁴⁴ Aus: Cornell, Joseph – *Rose Hobart* (1936).

ihre Rekontextualisierung sind die damaligen Filme in zwei Aspekte zu unterscheiden. Die ästhetische Collage steht für die Sichtweise, die bei ihrer Anwendung das Medium hinterfragt (Peter Kubelka – *Arnulf Rainer*, 1960) und die Verwendung von Elementen außerhalb ihres Mediums zulässt (Schmelzdahin – *Stadt in Flammen*, 1984⁴⁵). Neben der künstlerischen existiert die nicht weniger beachtete politische Variante. In dieser Art werden hauptsächlich gesellschaftskritische und Politik kritisierende Standpunkte vertreten, ohne dabei jedoch zwingend eine belehrende Funktion auszuüben⁴⁶ (Kevin und Pierce Rafferty – *The Atomic Café*, 1982). Dabei besteht auch die Möglichkeit, dass die beiden Formen miteinander kombiniert werden.

2.3.3 Die Weiterentwicklung des Found Footage Films

Es sollte fast 30 Jahre dauern, bis der nächste große Durchbruch im Bereich des Found Footage Films erreicht war. Natürlich gab es weiterhin diverse Experimente in den Bereichen der Montage und der Rekombination, doch keines vermochte so wichtig für die Geschichte zu sein, wie der im Jahre 1958 entstandene Film von Bruce Conner. Dieser trägt den sehr allgemeinen und alles umspannenden Titel "A MOVIE". Durch sein Erstlingswerk schuf er eine existenzielle Grundlage für nachkommende Projekte anderer Filmemacher⁴⁷, die ein äquivalentes Interesse an Filmen aus gefundenem Material hegen wie Conner selbst.

Jedoch war Bruce Conner nicht ausschließlich Filmemacher. Seine Karriere begann ebenso mit dem Arrangieren von Assemblagen und dem Zusammenfügen von Skulpturen und Collagen, die er in Galerien und Ausstellungen vorführte.⁴⁸ Wie seine aus verschiedenen Materialien zusammengesetzten Kunstprojekte, besteht auch "A MOVIE" komplett aus gefundenem Quellmaterial. Seine verwendeten Dokumente reichen von faktischem Wochenschaumaterial über Soft-Pornos, Vor- und Abspannmateriale bis hin zu verschiedensten fiktionalen Filmen. Dieser Film ist ein Paradebeispiel für die

⁴⁵ Die Direct-on-Found-Footage-Animation wird in Abschnitt 3.2.6. erläutert.

⁴⁶ BEAUVAIS, YANN; *Lost and Found*. In: *Found Footage Film*; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992; S. 8.

⁴⁷ Erwähnenswerte Filmemacher sind: Raphael Montañez Ortiz – *Newsreel* (1958); Morgan Fisher – *Standard Gauge* (1984); Gunvor Nelson & Dorothy Wiley's – *Schmeerguntz* (1966), Craig Baldwin – *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1992).

⁴⁸ N. N.; Bruce Conner. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Bruce_Conner; aufgerufen am 17.07.13.

Rekontextualisierung und das Prinzip des Found Footage Films. Er zeigt, auf welche komplexe Weise Filmstreifen unter Betrachtung eines differenzierenden Themas so kombiniert werden können, dass ein selbstständiger Film mit einer persönlichen Aussage entstehen kann.

Durch das Verwenden von Vor- und Abspanntafeln unterteilt Conner seinen Film in verschiedene Abschnitte. Dies dient dazu, dass der Rezipient sich noch leichter im filmischen Konstrukt zurecht finden mag. Der erste Abschnitt ist auch zugleich der kürzeste. In diesem entkleidet sich eine junge Frau vor der Kamera, um sich für den bevorstehenden Akt bereitzumachen. Danach blendet sofort eine Tafel mit dem Schriftzug "The End" ein. Conner gibt uns zu verstehen, dass wir, also die Zuschauer, genau wie die Frau auf das noch zu Erwartende gefasst, präpariert und vorbereitet sein sollen – nämlich auf "Das Ende / The End".

Der zweite Akt startet abrupt, schnell und komödiantisch. Er ist die leichte Kost, welches der Zuschauer erst später begreifen wird. Indianer und Cowboys reiten durch die Wüste, darauf folgen Panzer, die über Hügel springen, und die ersten Autorennen. Jedoch beginnt der anfänglich amüsante Ton in einen ernsteren umzuschlagen, denn es verunglücken Rennfahrer und als Höhepunkt stürzt ein Auto eine Felsklippe hinunter. Einen ähnlichen, nicht vorhersehbaren Aufbau weist das nächste Kapitel auf. Immer wieder formieren sich die eingangs gezeigten, banal wirkenden und humorigen Bildeinstellungen zu einem höheren Kontext. Die größte metaphorische Leistung bezüglich der kritischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und dem Staat weist "A MOVIE" in der Filmmitte auf. Conner schafft es allein über die Bildsprache, sowohl den Feminismus und Sexismus als auch das krude Streben der Supermacht USA nach der absoluten Waffenherrschaft zu dokumentieren und ins Lächerliche zu ziehen. Hierbei stützt er sich auf die reine Kombinationsgabe des Rezipienten, die über die speziell arrangierte Bildfolge angesprochen wird.



10



11



12



13



14



15

Abbildung 10: Ein U-Boot; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁴⁹

Abbildung 11: Ein U-Boot-Periskop; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁵⁰

Abbildung 12: Ein U-Boot-Kommandant auf der Suche; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁵¹

Abbildung 13: Eine Frau in Unterwäsche; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁵²

Abbildung 14: Ein Torpedo zischt durchs Wasser; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁵³

Abbildung 15: Eine Atombombe explodiert; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁵⁴

Die klare Aufteilung der Bilder macht es einfach, die kritische Auseinandersetzung der permanenten Streitpunkte Sex und Macht zu verstehen. In weiteren Schnittbildern zeigt uns Conner (Surfer, die von ihrem Board fallen; Boote, die in großen Wellen brechen; etc.), welche Auswirkungen dies auf die Gesellschaft hat. Jene Bilderflut kulminiert in ausgesprochen kurios wirkenden Aufnahmen.



Abbildung 16: Ein ungewöhnliches Rennen mit skurrilen Fahrrädern; Bruce Conner – *A MOVIE* (1958)⁵⁵

⁴⁹ Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 4. Min.

⁵⁰ Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 4. Min.

⁵¹ Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 4. Min.

⁵² Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 4. Min.

⁵³ Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 4. Min.

⁵⁴ Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 4. Min.

⁵⁵ Aus: Bruce Conner – *A MOVIE* (1958); 5. Min.

Dem letzten Akt geht keine Exposition voran. Der Zuschauer wird sofort mit einem abstürzenden Flugzeug konfrontiert. Die Armee, der Krieg, die Zerstörung – Abscheulichkeiten, erschaffen von Menschenhand. Nur gelegentlich werden friedliche Bilder eingestreut, um den Kontrast zur totalen Vernichtung zu wahren. Erst als zum Ende die Bilder von weinenden Kindern und verstreut umherliegenden Leichen durch Unterwasserbilder eines Tauchers ausgetauscht werden, wird der Zuschauer aus dem Film abrupt entlassen.

Bruce Conner zeigt in seinem nur zwölfminütigen Werk seine Sicht der Weltgeschichte: Die technische und in großen Sprüngen fortschreitende Entwicklung hat den Menschen nicht nur eine positive Richtung einschlagen lassen, sondern auch viel Leid und Schmerz über die Welt gebracht.

Abschnitt 3

Found Footage Film als Genre

3.1 Was ist Found Footage Film?

Das Leben steht immer im Verhältnis zur Realität, also zur Wirklichkeit, die das Subjekt umgibt. Um dieser Welt entfliehen zu können, bleibt den meisten Menschen nur eine Möglichkeit – der Film. Von Beginn an war der Film die Chance, für ein paar Minuten oder Stunden in eine andere Welt einzudringen, sich von ihr fesseln und begeistern zu lassen. Gerade das industrielle Kino basiert auf diesem Prinzip. Doch gab und gibt es mehr, als diese Traum- und Fantasiewelten zu zeigen. Vor allem von gesellschaftskritischen Filmen wollte die Industrie nichts wissen. So lag es an den selbstständigen Filmemachern, den Mitmenschen den Spiegel vorzuhalten.

Der Found Footage Film besteht zum Großteil oder zum Ganzen aus Material, welches zuvor von anderen Filmemachern unter anderen Umständen in einem anderen Kontext produziert wurde. Dieses verwendete Material kann aus den unterschiedlichsten Quellen stammen. Die Auswahl reicht von normalem Archivmaterial, Lehr- und Bewerbungsfilmen über Amateurvideos bis hin zu Filmrollen, die im Abfalleimer gelandet sind. Durch die Montage dieses vielfältigen Materials kann eine völlig neue Aussage geschaffen werden. Dabei gibt es verschiedene Arten des Found Footage Films.⁵⁶

Das ideale Beispiel für einen perfekten Film dieses Genres ist der 1985 veröffentlichte "Perfect Film". Filmmacher Ken Jacobs, auch wenn in diesem Fall die Betitelung Filmmacher fast nicht zu tragen ist, fand diesen Film in einem Archiv eines Nachrichtensenders. Enthalten sind nicht verwendete Berichte, Einstellungen und Sequenzen im Bezug auf das Attentat auf Malcolm X⁵⁷ zwanzig Jahre zuvor. Diese wurden auf einer Filmrolle von einem Mitarbeiter des Nachrichtensenders hintereinander geklebt. Jacobs war von dem zufälligen Entstehungs- und Auffindungsprozess so

⁵⁶ Die unterschiedlichen Arten werden in Abschnitt 3.2 erläutert.

⁵⁷ Malcolm X, geb. als Malcolm Little, war ein amerikanischer Führer der farbigen Bürgerrechtsbewegung und wurde im Jahre 1965 ermordet. N. N.; Malcolm X Official Website. URL: <http://www.malcolmx.com/about/bio.html>; aufgerufen am 17.07.13.

begeistert, dass er sich entschloss, den Film ohne eine weitere Nachbearbeitung zu veröffentlichen. In einem Interview versucht er seine Gedanken in Worte zu fassen:

*"This was the stuff that they had discarded and someone, instead of just throwing it in the wastebasket decided, who knows, it might have some future use, so without any kind of order the film clips were attached one to the other. And that's how i found it. It was beeing sold for the reel, the metal reel it was on. And it was very cheap because this person selling it gave you the task of having to unspool all this discard. I look at the discard and in my eyes it was good. Very revealing. So I just let the evidence be the way it was. I looked at it and said, 'perfect.' From beginning to end, 'perfect'."*⁵⁸

3.2 Arten von Found Footage Film

Wie im vorherigen Abschnitt behandelt, setzt der Found Footage Film vorhandenes Filmmaterial in einen völlig neuen Kontext. Es ist jedoch wichtig, darauf hinzuweisen, dass dieses Genre nicht nur von einem Konzept des Filmemachens spricht, sondern auf mehrere Weise repräsentiert werden kann. Die drei grundlegenden Arten, die Erwähnung finden sollen und den Found Footage Film unterscheiden, sind der Kompilationsfilm, die Collage und die Aneignung. Zusätzlich sollen eine vierte und fünfte Form erläutert werden, die sich der Found Footage Film auf eine sehr spezielle Art zu eigen macht – das Mash-Up und die Direct-on-Found-Footage-Animation.

3.2.1 Collage

Die Collage deckt im Found Footage Film vor allem die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Material und dessen Inhalt ab. Bei einem Collagefilm geht es weniger um die Vermittlung einer Aussage im Bezug auf die Realität, sondern im Kontext stehen

⁵⁸ KREISLER, HARRY; Film and the Creation of Mind: Conversation with Ken Jacobs, Film Artist, "Conversation with History" Series. URL: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con4.html>; aufgerufen am 17.07.13.

Metaphern, bildliche Überzeichnungen und Assoziationen. Gleichmaßen werden vermeintlich geltende Grundregeln des Filmemachens hintergangen und somit die Konventionen und Prinzipien der bürgerlichen Kunst angeprangert. Wie auch in der bildenden Kunst, gilt es gegensätzliche Materialien so in eine Beziehung zueinander zu setzen, dass das Resultat ein völlig neues ist. Dabei kann der Regisseur auf jedwede Produkte zurückgreifen, die ihm belieben, seien sie dokumentarischen Ursprungs, stammen sie aus Fernsehaufzeichnungen oder gar aus animierten Bildern.⁵⁹ Ein Filmmacher steht seinem Quellmaterial stets kritisch gegenüber und schafft daher eine völlig neue Aussage.

Der Rezipient wird somit gezwungen, nicht nur auf die Intention des Regisseurs am Ende des Films zu warten. Viel mehr wird er dazu angeregt, dem rekontextualisierten Material eigene Gedanken zuzusprechen. Welche Ziele mit einem Collagefilm verfolgt werden, liegt ganz im Ermessen des Produzenten. So können zum Beispiel kritische Stellungnahmen bezüglich der Gesellschaft, des Staates und der Politik als Ausgangspunkt dienen oder einfach neu arrangierte Bildfolgen ernster Filme zu Komödien umgeschnitten werden.

3.2.2 Kompilation

Wie das treffende Wort "Kompilation" verdeutlicht, geht es in der Sparte des Kompilationsfilms ebenso um das Zusammenfügen von Material. Der Unterschied zur Collage beziehungsweise dessen Besonderheit liegt hier in der Verwendung, in der Aussage des letztendlichen Produktes. Der hauptsächliche Gebrauch von Archivmaterial führt zu einem authentischen Resultat, welches einen hohen Anspruch an der Realität zu wahren versucht. Diese Wiedergabe und Bezugnahme auf ehemalige Ereignisse ist ein grundlegendes Ziel der Filmmacher. Dem Diskurs wird somit eine gewisse Glaubwürdigkeit zugesprochen. In ihren Projekten geht es um die Auseinandersetzung mit der Geschichte. Sie sind folgend in der Rubrik der Dokumentarfilme zu finden.⁶⁰ Durch

⁵⁹ MERSCHMANN, HELMUT; Collagefilm. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3480>; aufgerufen am 17.07.13.

⁶⁰ WULFF, HANS JÜRGEN; Kompilationsfilm. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229>; aufgerufen am 17.07.13.

die bildliche Wiedergabe eines in der Vergangenheit geschehenen Ereignisses zitiert der Regisseur sozusagen die Geschichte. Da das filmische Objekt aus dem historischen Zusammenhang gerissen wurde, liegt es ganz im Ermessen des Filmemachers, welche Aussage dem rekontextualisierten Zitat zugrunde liegen soll. Die Intentionen können hierbei von reinen Abbildungen der Wirklichkeit bis hin zu propagandistischen Filmen reichen, je nach angewendeter Montage.⁶¹ Somit ist anzumerken, dass der Kompilationsfilm meistens keine direkte, lineare Handlungsstruktur aufweist, sondern von dem Kerngedanken des Filmemachers allein lebt. Schon im ersten Weltkrieg dienten solche Filme zur Er- und Entmutigung der Truppen und der Gesellschaft. Vor und während des zweiten Weltkrieges machten sich die Nazis dieses Prinzip der Montage geschichtlichen Materials zunutze, um gegen die, in ihren Augen, Untermenschen zu hetzen (Fritz Hippler – *Der ewige Jude*, 1940⁶²).

Heutzutage unterscheidet man zwischen einem kritischen und einem nostalgischen Kompilationsfilm. Die kritischen Dokumentationen sind meist Teil einer komplexen Verknüpfung mit extra neu produziertem Material, die über die Geschichte eine Aussage treffen wollen. Hierbei soll das Archivmaterial dem Film zur Unterstützung und Untermauerung seiner Standpunkte dienen. Der nostalgische Dokumentarfilm trifft keine spezielle Aussage über einen zeitgeschichtlichen Abschnitt der Menschheitsgeschichte. Seine Funktion dient mehr der Information über eine gewisse Zeitspanne.⁶³

3.2.3 Aneignung

Die Aneignung im Bereich des Films wird auch als Appropriation Art bezeichnet. Durch die Inbesitznahme der Projekte eines Künstlers durch den Filmemacher setzt sich dieser automatisch mit dem Inhalt jener künstlerischen Anschaffungen auseinander. Bei der Aneignung werden die Verwendungsmöglichkeiten oft als Zitate oder Exzerpte

⁶¹ WEES, WILLIAM C.; Found footage an questions of representation. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 46.

⁶² WULFF, HANS JÜRGEN; Lexikon der Filmbegriffe; <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1586>; aufgerufen am 17.07.13.

⁶³ WULFF, HANS JÜRGEN; Kompilationsfilm. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229>; aufgerufen am 17.07.13.

verstanden.⁶⁴ Sie dienen im Gegensatz zu der Collage oder Kompilation weniger dazu, etwas zu kritisieren oder über einen geschichtlichen Hintergrund zu informieren,⁶⁵ sondern durch die Kombination und Verknüpfung bestimmter Bildinhalte einen gezielten Sachverhalt zu veranschaulichen. Auf Grund dieser Möglichkeiten kann auf den Rezipienten eine ganze Flut an Bildern einwirken. Die einzelnen Aufnahmen müssen nicht zwingend in einem Zusammenhang stehen und können somit oberflächlich wirken. Jedoch verbirgt sich oftmals eine automatische, unterschwellige Botschaft hinter ihnen.⁶⁶ Denkt man über die Entstehungsweise der Bilder nach, könnte man einige Projekte jener Künstler als Kritik an den Massenmedien verstehen.

3.2.4 Collage / Kompilation / Aneignung

Die drei Arten Collage, Kompilation und Aneignung scheinen zumindest auf den ersten Blick gleiche Eigenschaften unter dem Thema "Found Footage" zu vereinen. Jede der drei Unterscheidungen verwendet zuvor unter anderen Umständen entstandenes Material wieder und setzt dieses unter neuen Gesichtspunkten in einen originellen und meist unkonventionellen Zusammenhang. Wie in den obigen Kapiteln dargestellt, dient jede der Arrangierungen in ihrer entsprechenden Einteilung einem anderen Zweck.

METHODOLOGY	SIGNIFICATION	EXEMPLARY GENRE	AESTHETIC BIAS
compilation	reality	documentary film	realism
collage	image	avant-garde film	modernism
appropriation	simulacrum	music video	post modernism

Tabelle 1: Die optische Darstellung der Unterschiede zwischen den drei größten Unterteilungen des Found Footage Films bezüglich seiner Arten⁶⁷

⁶⁴ MEYER, HEINZ-HERMANN; Appropriation Art. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7881>; aufgerufen am 17.07.13.

⁶⁵ WEES, WILLIAM C.; Found footage an questions of representation. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 45.

⁶⁶ WEES, WILLIAM C.; Found footage an questions of representation. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 49 – 51.

⁶⁷ WEES, WILLIAM C.; Found footage an questions of representation. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 39.

3.2.5 Mash-Up

Der Begriff Mash-Up stammt ursprünglich aus dem Bereich der Musik. Dieser bezeichnet die Vermischung oder Verknüpfung von verschiedenen Musiktiteln zu einem neuen Stück. Da dieses Prinzip auch im Bereich des Videos Anwendung findet, wurde der Begriff des (Video-)Mash-Ups einfach übernommen. Im Internet hat diese Form zu großer Beliebtheit gefunden. Somit kann jeder Filminteressierte der Web-2.0-Gesellschaft aus diversen Filmprojekten und Musiktiteln seine eigenen Kurzfilme produzieren.⁶⁸ Das Repertoire reicht dabei von einfachen Änderungen der Ton- und Bildreihenfolge bis zu größeren Experimenten mit meist witzigen Inhalten – Parodien.⁶⁹

3.2.6 Direct-on-Found-Footage-Animation

Eine der wohl spannendsten Möglichkeiten, mit Found Footage zu experimentieren, ist die heute wohl wenig beachtete Direct-on-Found-Footage-Animation. Wie der Name vermuten lässt, geht es bei dieser speziellen Art nicht nur allein um den Bildinhalt, sondern auch um das Material, welches diesen verkörpert. Bei dieser Technik begreift der Filmemacher den physikalischen Aspekt des Filmmaterials, indem er selbst das Trägermaterial des Bildes in den Schaffensprozess mit einbindet. Es geht um die direkte Konfrontation des analogen Bildes mit seiner Umwelt.

Als erstes wird wie bei jedem Found Footage Film ein entsprechendes Ausgangsprodukt benötigt. Je nach Intention des Regisseurs können für den Produktionsprozess verschiedenste Wege eingeschlagen werden. Die Vorgehensweisen reichen vom Zeichnen, Kratzen, Dehnen und Schneiden bis zum tatsächlichen Verbrennen des Quellmaterials. Einige Vertreter behandelten ihre Filmstreifen sogar mit Chemikalien oder vergruben sie für einige Wochen in der Erde. Die Natur wird somit zu einem wichtigen Mithelfer dieses einzigartigen Produktionsvorganges.⁷⁰ Folglich muss sich der

⁶⁸ Todd Graham – *Apocalypse Pooh (1987)*, <http://www.youtube.com/watch?v=5jWVGJ3pyLgs>; aufgerufen am 17.07.13.

⁶⁹ MAAS, GEORG; Mashup. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7996>; aufgerufen am 17.07.13.

⁷⁰ BERGER, KATHERINE; Direct-On-Found Footage Filmmaking: Mining the debris of image consumption & co-directing with nature. URL: <http://scan.net.au/scn/journal/vol10number1/Katherine-Berger.html>; aufgerufen am 17.07.13.

Filmmacher Kader für Kader⁷¹ mit seinem Kunstwerk auseinandersetzen, um für sein Endprodukt das entsprechende Resultat zu erzielen. In einem digitalen Prozess wäre dies gar nicht mehr denkbar. Somit ist zu erkennen, dass diese Technik aufgrund des technischen Fortschrittes weitestgehend keine Anwendung mehr findet. Infolge des aufwändigen und sehr persönlichen Zuganges zum Film selbst entsteht eine ganz andere, weitreichendere Beziehung zwischen dem Produzenten und dem Werk an sich. Dieser arbeitet nicht mehr nur mit dem Bild, sondern auch mit dem Bildträger, und schafft so eine einzigartige Verbundenheit zwischen dem Abbild der Realität und der eigentlichen Wirklichkeit. Katherine Berger fasst dies in einem passenden Vergleich zusammen:

*"[...] as analogue film succumbs to decay and degradation over time, just like the human body or the natural world, the film artist can draw a comparison between the fragile body of the film, the fragile body of the filmmaker and the fragile body of the world around us."*⁷²

Ebenso entspricht der Prozess der Direct-on-Found-Footage-Animation dem Prinzip des Found Footage, also dem Auffinden von Quellmaterial, da der Filmmacher sich mit dem Film handwerklich auseinandersetzen muss. Bei der digitalen Nutzung wäre es fraglich, ob Material aus dem Internet oder von einem Datenträger wirklich dem Prinzip des Found Footage zugrunde liegen würde.⁷³

Ein besonders erwähnenswertes Beispiel ist das Projekt "Stadt in Flammen" aus dem Jahre 1984. Das Künstlerkollektiv "Schmelzdahin"⁷⁴ verarbeitete seine Filme stets im gegenseitigen Prozess mit der Natur. Ihm ging es nicht nur um die reine Rekombination von gefundenem oder aufgekauftem Material. Es sah sich als Gruppe von Alchimisten, die mehr über den Film zu erzählen hatten. Durch das Lagern der Filmstreifen in einem Teich oder im Garten waren die Zersetzungsprozesse des Zelluloids

⁷¹ Einzelbild eines Filmstreifens.

⁷² BERGER, KATHERINE; Direct-On-Found Footage Filmmaking: Mining the debris of image consumption & co-directing with nature. URL: <http://scan.net.au/scn/journal/vol10number1/Katherine-Berger.html>; aufgerufen am 17.07.13.

⁷³ BERGER, KATHERINE; Direct-On-Found Footage Filmmaking: Mining the debris of image consumption & co-directing with nature. URL: <http://scan.net.au/scn/journal/vol10number1/Katherine-Berger.html>; aufgerufen am 17.07.13.

⁷⁴ Die Gruppe "Schmelzdahin" existierte von 1983 bis 1989 und bestand aus den Mitgliedern Jochen Müller, Jochen Lempert und Jürgen Reble. N. N.; Biografie Schmelzdahin. URL: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/schmelzdahin/biografie/>; aufgerufen am 17.07.13.

mithilfe von Bakterien zufälligen Ursprungs. Trotz des ungewöhnlichen Produktionsvorganges musste das bearbeitete Filmmaterial zuerst gesäubert und auf seinen ästhetischen Wert geprüft werden.⁷⁵ Aufgrund der bakteriellen Zersetzung des Ausgangsmaterials schafft es "Schmelzdahin", der tragischen Geschichte einer in Flammen versinkenden Stadt eine tiefere Bedeutungsebene zuzuordnen. Als wäre die bildliche Darstellung solch einer Tragödie nicht schlimm genug, scheint die Handlung real zu werden und auf das Trägermaterial überzugreifen.



Abbildung 17: Chemische und biologische Materialeexperimente der Künstlergruppe Schmelzdahin;
Schmelzdahin – *Stadt in Flammen* (1984)⁷⁶

3.3 Funktionsweise des Found Footage Films

Die Vorgehensweise beim Arbeiten mit Found Footage Material ist oft spontan und weist einen assoziativen Charakter auf. Dabei lässt sich der Filmemacher von seinem Wissen über Montage und Erzählstrategie sowie von seinem Bauchgefühl leiten. Zu Beginn eines Projektes kann der Regisseur nicht wissen, wie das fertige Produkt aussehen wird. Jedoch ist ihm bewusst, welche Aussage seinem Film zugrunde liegen soll. Nach diesem Prinzip werden Ideen Stück für Stück, also Bild für Bild, in einen neuen Zusammenhang gesetzt.

Nach James Peterson kann man solche assoziativen Methoden der Rekontextualisierung in zwei charakteristische Gruppen differenzieren. Auf der einen Seite ist das konzeptuelle Muster zu finden, auf der anderen die hauptsächliche Verwendung von grafischen Inhalten. Die Vorgehensweise der konzeptuellen Methode umfasst eine grundlegende Wiederholung und/oder Kontrastierung der Bilder im Bezug auf ihre thematische Substanz. Liegt der Schwerpunkt der Aussage auf grafischen

⁷⁵ WEGENAST, ULRICH; Der Experimentalfilm im deutschsprachigen Raum 1977 bis heute. URL: <http://www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html>; aufgerufen am 17.07.13.

⁷⁶ aus: Schmelzdahin – *Stadt in Flammen* (1984).

Inhalten, bedient sich der Filmmacher größtenteils Bewegungen, Formen und Farben, die in ihrem speziellen Arrangement das Konzept des Projektes in sich tragen.⁷⁷ Die Nutzung eines Sinnbildes als Übertragung für den Kontext eines Filmes setzt beim Rezipienten einen kognitiven Prozess voraus. Der Zuschauer wird somit gezwungen, sich über das Gezeigte eine eigene Meinung zu bilden. Während die Bilder separiert nicht für sich allein stehen könnten, helfen sie in der richtigen Kombination dem Publikum dabei, die Kernaussage des Diskurses zu bestimmen.

Egal welcher Praktik man folgt, die zentrale Methode des Found Footage Films bleibt die Metaphorik. Auch hier gibt es zwei weiterführende Unterscheidungen. Die kanonische Metapher und die radikale Metapher. Bei der kanonischen Metapher untersucht der Filmmacher seine Kernaussage, indem er das zu Repräsentierende und den Bedeutungsträger zur gleichen Zeit im Bild erscheinen lässt. Über die radikale Metapher, die am häufigsten in Filmen ihre Anwendung findet, setzt der Regisseur ein zuvor vollendetes oder sich noch zutragendes Ereignis in einen symbolhaften Vergleich.⁷⁸ Der russische Regisseur Sergei M. Eisenstein war für seine speziellen Bildarrangements bekannt. Ein erwähnenswertes Beispiel für die Arbeit mit metaphorischen Gleichnissen ist sein Werk "Streik" aus dem Jahre 1925:

Im vorrevolutionären Russland spitzt sich die Krise zwischen einer Gemeinschaft aus Arbeitern und deren Fabrikleitung zu. Von schlechten Arbeitsbedingungen und geringen Löhnen gepeinigt, beginnen sich fortwährend Unruhen zu bilden. Mittels Spionen versucht der Vorstand die Lage unter Kontrolle zu halten. Nachdem ein Angestellter aufgrund von nicht beweisbaren Vorwürfen des Diebstahls bezichtigt wird und daraufhin den Freitod wählt, beginnt die Situation zu eskalieren. Letztendlich brechen die Arbeiter los und wollen für ihre Rechte kämpfen. Der Film endet damit, dass die Fabrikleitung sich dazu entschließt, das Militär zur Unterdrückung und Niederschlagung der Arbeiter einzusetzen und den Streik (blutig) zu beenden.⁷⁹

Anhand von Sergei Eisensteins filmischer Arbeit sollen die beiden Arten der Metapher verglichen werden. Die häufig verwendete radikale Metapher dient dem Filmmacher dazu, dem Film eine tiefere Interpretationsebene zu verleihen.

⁷⁷ PETERSON, JAMES; Making Sense of Found Footage. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 57.

⁷⁸ PETERSON, JAMES; Making Sense of Found Footage. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 57 und 59.

⁷⁹ Die Inhaltsangabe basiert auf dem Film.

Dementsprechend ist es möglich, einen abgeschlossenen Akt zu kommentieren oder einen noch ausstehenden Teil der Geschichte über eine Allegorie zu verdeutlichen. Als zum Ende die Situation in dem Arbeiterviertel kurz vor der Eskalation steht, hält sich einer der Vorarbeiter im Büro des Fabrikleiters auf. Vor ihnen steht ein Tisch. Auf diesem sind ein Stadtplan und ein paar Tintenfasschen zu finden. Zu diesem Zeitpunkt bietet der Fabrikleiter dem Revolutionsführer an, sich von seinen Arbeitskollegen abzuwenden und der Seite der Fabrikbesitzer anzuschließen. Von dem Angebot erzürnt, greift der Angestellte seinen Vorgesetzten an. Dabei stürzen einige der Tintenfasschen um. Der Farbstoff fließt über die Landkarte, über das Viertel der betroffenen Arbeiter. Hier beginnt die Metapher ihre Wirkung zu entfalten. In den kalten Schwarz-Weiß-Bildern scheint die Tinte sich wie ein Strom aus Blut über den Tisch zu verteilen. Der nächste, finale Abschnitt des Filmes bahnt sich an. Kurz darauf wird das folgende Kapitel mit der Bildtafel "The Carnage"⁸⁰ eingeleitet.



Abbildung 18: Der Inhalt eines umgestürzten Tintenfasschens läuft über einen Stadtplan; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)⁸¹

Wie eingangs erwähnt, verbindet die kanonische Metapher in einem Bild den zu repräsentierenden Inhalt mit der symbolischen Botschaft, die ihr gleichermaßen innewohnt. Während im letzten Akt Hunderte von Arbeitern wie die Tiere über Felder zur Schlachtung getrieben werden, schneidet Eisenstein immer wieder die Bilder eines Fleischereibetriebes ein. Dort ist zu sehen, wie einige Metzger einen Stier töten, um ihn weiterzuverarbeiten. Diese Arbeiter verkörpern einerseits sich selbst und andererseits demonstriert der Stier wiederum die Arbeiterklasse. Der symbolträchtige Charakter des Bildes zeichnet eine Prognose über den Ausgang des Streiks ab. Dieses starke Bild spiegelt somit auf extreme Weise den Umgang zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern im vorrevolutionären Russland der Zarenzeit wider.

⁸⁰ Engl. Wort für "Blutbad oder Gemetzel".

⁸¹ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 90. Min.



19



20



21



22



23



24



25

Abbildung 19: Ein Schlachter ist dabei einen Stier zu töten; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)⁸²

Abbildung 20: Der Stier wird getötet; Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925)⁸³

Abbildung 21: Protestierende Arbeiter; Sergei M. Eisenstein - *Streik* (1925)⁸⁴

Abbildung 22: Das Militär versucht die Massen mit Waffengewalt niederzuschlagen; Sergei M. Eisenstein - *Streik* (1925)⁸⁵

Abbildung 23: Die Menschen fliehen vor dem Tod; Sergei M. Eisenstein - *Streik* (1925)⁸⁶

Abbildung 24: Dem Stier wird in der Schlachtereier der Hals aufgeschlitzt; Sergei M. Eisenstein - *Streik* (1925)⁸⁷

Abbildung 25: Der Streik wurde auf Kosten von hunderten Toten beendet; Sergei M. Eisenstein - *Streik* (1925)⁸⁸

⁸² Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 92. Min.

⁸³ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 92. Min.

⁸⁴ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 92. Min.

⁸⁵ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 92. Min.

⁸⁶ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 92. Min.

⁸⁷ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 93. Min.

⁸⁸ Aus: Sergei M. Eisenstein – *Streik* (1925); 93. Min.

3.4 Die Video-Ära

Der Film dient uns als Verbindung in die Vergangenheit. Dort, wo das menschliche Gedächtnis versagt oder das Ereignis zu weit in die Zeit zurückliegt, kann sich der Mensch heutzutage auf das Medium Film verlassen. Es vergisst nie, wertet aber auch nicht. Die Beurteilung der Geschichte liegt in Menschenhand. Der Konsument musste entweder auf den Wahrheitsgehalt des ihm Präsentierten vertrauen oder anfangen, das Gezeigte zu hinterfragen. Wo zuvor sich nur einige Filmemacher mit dem analogen Film auseinandersetzten, war es mit dem Aufkommen der digitalen Videotechnik jedem Laien möglich, seine eigenen, nun digitalen Filmchen zu produzieren. Zu erwähnen ist, dass nicht nur die Filme gemeint sind, die einer geplanten Handlung folgen, sondern auch überwiegend die sogenannten einfachen "Homevideos". Mit dem möglichen Erwerb von Videokameras wurde das Medium Film nun jedermann nahegebracht.

Der Paradigmenwechsel, der mit dem Video in den 1970er-Jahren Einzug hielt, sollte einen erheblichen Einschnitt in der Wahrnehmung des Zuschauers herbeiführen. Die Realität, die der Film und auch das Fernsehen zuvor in Anspruch nahmen, scheint an Gewichtung zu verlieren, aber auch gleichzeitig an Bedeutung zu gewinnen. Aufgrund der überwiegenden Masse an Material scheint sich die Apperzeption des Rezipienten zu verschieben. Durch die Fülle an Werken und Nachrichten nährt es den Glauben an die Realität, zerstört jedoch das Hinterfragen, das Zweifeln am Wahrheitsgehalt. Der Betrachter beginnt eine gewisse Leichtgläubigkeit zu entwickeln. Die Grenze der Wirklichkeit scheint mehr und mehr zu verschwimmen. All dies trägt dazu bei, dass die digitale Videotechnik das Leben der Menschen fortan im großen Umfang mitbestimmt. Mit seiner Verbreitung führte der Videorekorder zu einem neuen Verständnis über die Aneignung von Found Footage. Der Aufwand, geeignetes Material für einen Film zusammenzutragen, war nun weitaus geringer als noch einige Jahre zuvor. Durch die Digitalisierung und das Anlegen von Archiven konnte der Aufwand der Filmemacher gleichfalls drastisch reduziert werden. Ebenso trugen Videotheken zum weiteren Erfolg und Ausbau des Genres Found Footage bei.

Auch wenn mit jeder technischen Neuerung das Leben erleichtert werden kann, gibt es auch über diese Zeit nicht nur positive Stimmen zu vernehmen. Wie Wilma de Jong in ihrem Artikel über "Archive Footage" feststellt, kann die vorgefertigte Ansammlung von digitalisiertem Filmmaterial einen immensen Schwachpunkt aufweisen.

Die Quellen, die man in solchen Dokumentensammlungen zu finden hofft, sind durchweg vorsortiert und vorgeschnitten. Genauso ist es denkbar, dass einiges unter Verschluss gehalten wird oder nie archiviert wurde. Eine originale Suche, also das persönliche Entdecken von Material, das persönliche Entdecken einer Kultur und deren Geschichte, bleibt somit ausgeschlossen. Folglich ist gar der Filmmacher vorab gezwungen, das zu glauben, was er in solchen Archiven vorfindet. Auch wenn jene Filmdokumente eine Verbindung in die Vergangenheit herstellen, sollte man das Material auf seinen Inhalt und dessen Aussage untersuchen, bevor es automatisch zu Beweisen der Geschichte missbraucht wird. Ergo kann dasselbe Material für zwei verschiedene Filmmacher in unterschiedlichen Kontexten – im Bezug auf dessen Vorstellung über die Wahrheit der Historie, über die sie berichten wollen – stehen⁸⁹.

Als ein weiterer Kritikpunkt ist die generelle Abwendung vom analogen und bis zu dem Zeitpunkt traditionellen Film auszumachen. Dies löste eine Krise innerhalb der Avantgarde aus. Wie schon in Abschnitt 2.3 behandelt, folgten die Avantgardisten in ihren Projekten stets dem Anspruch der Realität, der Wahrhaftigkeit des Lebens. Dies kann das Video in ihren Augen nicht verkörpern. Es würde nie so lebendig wirken wie der Filmstreifen selbst. Ihr Ziel war es stets, das Unsichtbare und die Fehler⁹⁰ des Films herauszukristallisieren, da diese genauso zum Film dazugehören. Durch das Aufkommen des Videos wurde dieser Punkt größtenteils abgelöst.⁹¹ Wenn man auf den in Abschnitt 1 erwähnten Vergleich des Filmes mit einem Menschen zurückkommen mag, dann lässt sich mit der Einführung des Videos noch klarer feststellen, dass der analoge Film mittels des Aufzeigens der Bausteine der filmischen Illusion den größten Anspruch an die Realität versprüht. Genau wie der Mensch niemals perfekt sein kann, dürfte nach den Avantgardisten auch der Film nicht perfekt sein. Daraufhin begann eine neue Generation von Filmmachern das Erbe des Found Footage Films weiterzutragen und sich die Fehler des analogen Films weiterhin bewusst zu machen.⁹²

⁸⁹ JONG, WILMA DE; From Wallpaper to Interactivity: Use of Archive Footage in Documentary Filmmaking 2012. URL: <http://www.cmdconf.net/2012/makale/43.pdf>; aufgerufen am 17.07.13.

⁹⁰ Um auf das Erzeugnis "Film" hinzuweisen, verwendeten die Avantgardisten in ihren Projekten Vor- und Abspannmateriale, wie zum Beispiel die leeren Filmkader, die eigentlich nur zum problemlosen Einlegen in den Projektor gebraucht wurden.

⁹¹ TSCHERKASSKY, PETER; The Analogies of the Avant-Garde. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 29.

⁹² TSCHERKASSKY, PETER; The Analogies of the Avant-Garde. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 29.

"Whereas up to this point none but the avant-garde had bothered to highlight the artificiality of the images produced by one of the most advanced technical media, the avant-garde has now ceded this position to video art."⁹³

⁹³ TSCHERKASSKY, PETER; The Analogies of the Avant-Garde. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 29.

Abschnitt 4

Found Footage Film als Stilmittel

4.1 Der Wandel

Mit der Einführung des Videorekorders in den 1970er-Jahren⁹⁴ sollte sich das Verständnis für den Film für immer ändern. Während im Vorfeld nur Filmemacher und Studios sich mit dem Medium Film auseinandersetzten und die Rezipienten dieser Filme nur reine Konsumenten waren, konnten diese nun selbst aktiv werden. Damit sind nicht zwingend eigene Kurz- oder Spielfilme gemeint. Erwähnenswert sind die Videos, in denen das eigene Kind anfängt, einen Schritt vor den nächsten zu setzen oder das Grillfest kurzerhand auf Band festgehalten wird. Jeder weiß, wie diese sogenannten "Homevideos" aussehen. Schlieren auf grobkörnigen Bildern kombiniert mit verwackelten, teilweise unscharfen Momentaufnahmen des Lebens. Obwohl diese nicht klaren und wenig exzellenten Videoaufzeichnungen der damaligen Zeit und dem technischen Stand geschuldet waren, so erzeugen gerade diese nicht perfekten Aufnahmen eine hohe Authentizität beim Betrachter. Schaut man sich ein Videoband von früher an, folgen die aufgenommenen Ereignisse stupide aufeinander. Es scheint kein geplanter Schnitt, keine Kontrolle, keine Manipulation des Materials stattgefunden zu haben. Genau das ist das Prinzip, welches dem modernen Found Footage Film zugrunde liegt. Für industriell produzierte Filme gibt es dutzende Regeln über den Aufbau eines Werkes. Von den Charakteren über die Lichtsetzung bis hin zu den Kameraeinstellungen und der Montage ist fast alles "vorbestimmt". Der kommerzielle Found Footage Film stellt alle diese Schemata auf den Kopf. Folglich gelingt es ihm, sich von der Massenware abzugrenzen. Wie schon zur Zeit der Avantgardisten gilt es daher mit dem konventionellen Sehverhaltens des Zuschauers zu brechen. Wenngleich es nun weniger darum geht, gegen das Produzenten-Kino zu rebellieren, sondern den Film auf die nächsthöhere Stufe zu heben.

⁹⁴ MARTIN, SYLVIA; GROSENICK, UTA; video art. TASCHEN; Köln, Los Angeles, London, Madrid, Paris, Tokyo 2006, S. 10.

Der Film unterwirft sich einer Geschichte, der Geschichte des Filmemachers. Wie viel Wahrhaftigkeit dieser innewohnt und ob diese Darstellung einem gefällt, muss jeder Konsument für sich selbst entscheiden. Jedoch steht fest, dass der Film schon immer dazu diente, den Rezipienten in seinen Bann zu ziehen und ihn erst nach ein paar Stunden wieder freizulassen. Jedem ist dabei bewusst, dass er sich einer Illusion hingibt. Doch was passiert, wenn die Grenzen zwischen filmischem Konstrukt und realen Ereignissen aufzubrechen drohen?

"Blair Witch Project"⁹⁵ ist wohl der bekannteste Spielfilm der noch recht jungen Found Footage Historie. Der Film, in dem drei Jugendliche einer Hexenlegende auf die Spur gehen wollen, sich dabei immer mehr im Wald verlaufen und auf Kosten ihres Verstandes mehr herausfinden, als ihnen lieb gewesen wäre, wurde zum profitabelsten Film der damaligen Zeit.⁹⁶ Zu analysieren wäre, ob dieser Erfolg wirklich dem Found Footage Film zuzusprechen ist. Die Antwort auf diese Frage ist: sowohl als auch. Angesichts der hohen Authentizität, die der Optik zugrunde liegt, kann sich der Zuschauer schnell in dem Film verlieren. Verwackelte Einstellungen, gemixt mit Schwarz-Weiß-Bildern und unterlegt mit einem blechnen Ton, werden mit oft dunklen Bildfetzen kombiniert. Die Angst entsteht im Kopf und breitet sich aus wie eine Seuche. Mittels der nie gänzlich aufgezeigten Gefahr erzeugt der Film in den Köpfen der Zuschauer ein eigenes Bild des Grauens. Denn nichts ist so machtvoll wie die Angst, die wir uns in unseren eigenen Gedanken selbst zusammenfantasieren. Allerdings ist dies nicht der einzige Hintergrund des Erfolges. So glaubhaft dieser Film auch sein mag, hätte er ohne die vorherige Promotion der Filmemacher nie einen so hohen Bekanntheitsgrad erreichen können. Für "Blair Witch Project" wurde von den Produzenten eine eigens kreierte Internetseite⁹⁷ ins Leben gerufen. Mit der Hilfe des Internets wurde die Glaubhaftigkeit der Hexe von Blair in die Welt getragen und verbreitete sich wie ein Lauffeuer. Immer mehr Menschen interessierten sich für die Geschichte der im Wald verschollenen

⁹⁵ "The Blair Witch Project" wird in Abschnitt 5.3 detaillierter analysiert.

⁹⁶ Bei einem Produktionsbudget von 60.000 Dollar, erzielte er Einnahmen von 248 Millionen Dollar. BOX OFFICE MOJO; The Blair Witch Project. URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>; aufgerufen am 17.07.13. Im Jahre 2009 nahm "Paranormal Activity" von Oren Peli diesen Platz ein.

"Paranormal Activity" spielte knapp 200 Millionen Dollar ein. Bei einem Budget von ungefähr 15.000 Dollar, entspricht dies mehr als dem 13.000-fachen Produktionsgewinn. BOX OFFICE MOJO; Paranormal Activity. URL: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=paranormalactivity.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

⁹⁷ URL: <http://www.blairwitch.com/>.

Jugendlichen, von denen letztendlich nur das Auto, ein Rucksack und ein paar Videokassetten gefunden wurden.

4.2 Subgenres des Found Footage Films

Als die Produzenten und Filmemacher in den 1920er- und 1930er-Jahren den wirtschaftlichen Faktor des neuen Mediums erkannten, begannen sie, die produzierten Werke in verschiedene Sparten einzusortieren. Diese Zusammenführung half nicht nur dem Rezipienten, bei der enormen Anzahl an Spielfilmen den Überblick zu behalten, gleichermaßen unterstützte es den Filmhersteller bei der Findung seines Publikums. Durch die Einhaltung von gewissen Schemata in Bezug auf Optik, Stimmung und Handlung eines Filmes und dessen spätere Vermarktung konnten die Produktionen zielgerichtet auf den Markt gebracht werden. Vor allem im kommerziellen Kino ist dies auch noch heutzutage eine gängige Vorgehensweise.⁹⁸ Die wichtigsten großen Vertreter sind Drama, Komödie, Thriller, Action, Krimi, Horror, Abenteuer, Science-Fiction, Fantasy und Kriegsfilm.⁹⁹

Bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, dass auch der Found Footage Film in konkreter Weise ein Subgenre ist – des Horrorfilms. Vergleicht man jedoch den geschichtlichen Hintergrund, also die eigentliche Entstehung und Bedeutung von Found Footage Material und dessen Produktionsweise, mit dem Stellenwert von heutigen kommerziellen Found Footage Spielfilmen aus Hollywood, so imitieren diese zwar die Optik, sind aber niemals wirklich aus gefundenem Material entstanden. Daher soll hier von dem Stilmittel des Found Footage Films die Rede sein.

⁹⁸ N. N.; Filmgenre. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Filmgenre>; aufgerufen am 17.07.13.

⁹⁹ Aufgrund einer nicht eindeutig zu fassenden Präzisierung, konnten sich eine Unmenge an weiteren Genres und Subgenres herausbilden. Vgl. <http://www.cineasten.de/filme/genre/> und <http://www.filmsite.org/filmgenres.html>; aufgerufen am 17.07.13.

4.2.1 Mondo

Das Wort "Mondo" stammt aus dem Italienischen und bedeutet ins Deutsche übersetzt "Welt". Dieser Begriff umfasst pseudoreale Dokumentationen, die überwiegend in den 1960er- und 1970er-Jahren in Italien produziert wurden. Die Mondo-Filme spielen größtenteils an sehr exotischen, weit entfernten Orten und kombinieren echtes mit inszeniertem Material. Der Zuschauer ist somit zumeist nicht mit der Gegend, den Menschen und deren Kultur vertraut. Folglich kann der Filmemacher die Geschichte und die in ihr auftretenden Figuren, ihre Traditionen, Sitten und Gebräuche nach Belieben umgestalten. Somit werden zum Beispiel Ureinwohner gern als brutale Folterer oder Kannibalen präsentiert, die sich im Dschungel jedwedem gesellschaftlichem Anstand oder bürgerlichem Wohlbehagen zu entziehen scheinen. Die explizite und auch öfter authentische Darstellung von Gewalt, Sex und Tod zeichnet das Genre bis heute aus. Zu dem Erfolg der Mondos trugen vor allem auch die häufig gezeigten halb- oder gänzlich nackten afroamerikanischen Frauen bei, da zu der Zeit an eine Abbildung von nackten weißen Frauen in Filmen nicht zu denken war. Während die ersten Mondo-Filme wie "Mondo Cane" von Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi und Paolo Cavara noch eine tiefere, kritisierende Bedeutungsebene in sich verbargen, so wollten die darauf folgenden Filme weitgehend mit viel Blut und einem wenig sinnvollen Inhalt schockieren. Mit den Jahren wurde immer öfter der englische Begriff "shockumentary" gebraucht.¹⁰⁰

4.2.2 Snuff

Der Begriff "Snuff" geht mit seiner Bedeutung und dem, was er verkörpert, deutlicher um. Es ist die umgangssprachliche Abkürzung für "to snuff someone out", also jemandes Leben auszulöschen. Dabei gilt es, zum Vergnügen des Zuschauers einen angeblich authentischen Mord auf Band aufzuzeichnen. Entstanden ist diese Variante der Unterhaltung durch den im Jahre 1971 abgedrehten, argentinischen Film "El Ángel de la muerte", auch als "The Slaughter" betitelt. Als dieser äußerst billig produzierte Horrorfilm

¹⁰⁰ HÜNINGEN; JAMES ZU; Mondo-Filme. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=474>; aufgerufen am 17.07.13 und N.N.; Mondo film. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Mondo_film; aufgerufen am 17.07.13.

an den Kinokassen keinen Gewinn erzielen, entschieden sich die Produzenten, den Film fünf Jahre später erneut auf den Markt zu bringen. Dazu entwickelten sie eine perfide Marketingstrategie. Für den Film wurde ein neues Ende inszeniert. In diesem ist die scheinbare Tötung eines Crewmitgliedes auf Video festgehalten. Eine fingierte Marketingkampagne wurde ins Leben gerufen sowie vereinzelte, angebliche Proteste von Bürgern organisiert. Schlussendlich nannte man den Film in "Snuff" um und er steht seitdem für diese Art des filmischen Amüsements.¹⁰¹

4.2.3 Mockumentary

Das Wort "Mockumentary" setzt sich aus zwei Begriffen zusammen. Der erste Wortstamm "mock" kommt aus dem englischen Sprachgebrauch und bedeutet, jemanden zu verspotten oder etwas vorzutäuschen. Im zweiten Teil des Ausdruckes steckt das Wort "documentary", also Dokumentation. Zusammengesetzt steht die Bezeichnung "Mockumentary" für den Typ von Film oder TV-Serie, die im Stile einer Dokumentation gedreht sind, dabei aber einen fiktiven Inhalt zur Grundlage haben. Mithilfe von verwackelten Einstellungen, Voice-Over und Interviews wird dieser Effekt zumeist untermalt. Die gezeigten Personen und Ereignisse dienen somit nur zur Unterhaltung des Zuschauers, indem man reale Vorkommnisse oder Personen parodiert.

Um die augenscheinliche Realität zu wahren, werden die Episoden bei TV-Ausstrahlungen nicht, wie es zum Beispiel bei Sitcoms üblich ist, mit "laugh tracks", den typischen Lachern eines Publikums, unterlegt.¹⁰² Durch das Aussparen jenes Gelächters wird der Dokumentarstil unterstrichen und gleichzeitig der so entstehende peinliche oder komische Moment mittels der erhöhten Authentizität verstärkt.¹⁰³

¹⁰¹ JUHNKE, KARL; snuff. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=517>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁰² Das Musterbeispiel einer deutschen Mockumentary ist die Serie "Stromberg", welche wie das englische Vorbild "The Office" komplett ohne hinterlegte Lacher funktioniert.

¹⁰³ TAYLOR, HENRY M.; Mockumentary. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125>; aufgerufen am 17.07.13.

4.3 Urheberrecht & Plagiat

Die ersten Überlegungen, dem Autor eines Werkes gewisse Rechte im Bezug auf dessen Verbreitung und Weiterverarbeitung zuzusprechen, reichen bis in das fünfzehnte Jahrhundert zurück. Zuvor war es nur möglich, die Bücher eines Schriftstellers durch mühsames Abschreiben zu vervielfältigen. Mit der Einführung des Buchdruckes wurde dies für damalige Verhältnisse extrem vereinfacht. Zu diesem Zeitpunkt kann aber noch nicht von der Entwicklung eines Urheberrechts gesprochen werden. Erst im achtzehnten Jahrhundert sind Theorien zum Schutz des Eigentümers zusammengetragen worden, bis man 1886 das erste internationale Abkommen zum Urheberschutz verabschiedete.¹⁰⁴

Mit dem stetigen Voranschreiten des technischen Fortschrittes sind die Verfahren zum Kopieren und Vervielfältigen geistigen Eigentums immer leichter und gleichfalls perfektionistischer geworden. Der Vorgang des Aneignens von fremdem Material kulminiert im Zeitalter der Digitalisierung, weil das Kopieren von Daten ohne Kosten, Mühen und Qualitätsverlust vollzogen werden kann. Hierbei gilt es zu beachten, dass es nicht um illegale Raubkopien geht, sondern auch um das legitime Verwenden von Material, welches nicht im eigenen Produktionsprozess entstanden ist. Das hauptsächliche Anwendungsgebiet des Rekontextualisierens von fremdem Quellmaterial ist der Found Footage Film. Nun stellt sich die Frage, auf welche Weise und in welchem Bezug die Filmemacher bei der Aneignung von fremden Filmen stehen müssen, um nicht mit dem Urheberrecht in Konflikt zu geraten.

In der heutigen digitalen Gesellschaft steht die Frage der Nutzung anderer kreativer Leistungen mehr denn je im Mittelpunkt. Die Digitalisierung und das Internet verfügen in ihrer Kombination über die Möglichkeit des Aneignens von fremdem Material wie kaum eine technische Errungenschaft zuvor. Das Austauschen von Daten gehört heutzutage einfach dazu. Jene Selbstverständlichkeit wirft einen großen Schatten auf das Urheberrecht. Wo zu Anfang das Urheberrecht den eigentlichen Künstlern bei der Durchsetzung ihrer Rechte Unterstützung leisten sollte, vermag gegenwärtig fast jeder mit dem Urheberrecht in Auseinandersetzung zu treten. Dank des "Web 2.0" ist es nun Milliarden Nutzern möglich, selbst Filme ins "Netz" zu stellen und auf das Urheberrecht

¹⁰⁴ GEHRING, ROBERT; Geschichte des Urheberrechts. URL:

<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/urheberrecht/63369/geschichte-des-urheberrechts?p=all>; aufgerufen am 17.07.13.

Bezug zu nehmen.¹⁰⁵ Damit das Urheberrecht überhaupt die Möglichkeit besitzt, Werke als solche zu schützen, müssen nach § 2 Abs. 2 UrhG *"Werke im Sinne dieses Gesetzes [...] persönliche geistige Schöpfungen [...]"*¹⁰⁶ sein. Besteht somit ein Eingreifen in die Nutzungsfreiheiten durch den Filmemacher, ist zuvor die Einwilligung der Beteiligten einzuholen. Liegt in einem konkreten Tatbestand jedoch der Fall des Zitierens, also des Filmzitates, vor, so ist keine Genehmigung vonnöten. In § 51 UrhG ist festgehalten, dass das Zitieren in dem Fall gerechtfertigt ist, *"[...] wenn einzelne Werke [...] zur Erläuterung des Inhalts aufgenommen werden [...]"* oder *"[...] Stellen eines Werkes in einem selbstständigen Sprachwerk angeführt werden [...]"*¹⁰⁷. Folglich ist das Filmzitat nur dann zu nutzen, wenn eine logische, inhaltliche Beziehung zwischen den Filmprojekten hergestellt werden kann. Das Verwenden von einzelnen oder ganzen Sequenzen aus Gründen des optischen Charakters ist somit nicht zulässig. Das Prinzip des Genres Found Footage Film bezieht sich aber genau auf diesen Sachverhalt. Durch Rekontextualisierung werden die unterschiedlichsten Filmwerke unter neuen Gesichtspunkten zusammengefügt. Der inhaltliche Bezug ist hier nicht mehr gegeben und dementsprechend ist der Zitzweck nicht mehr anwendbar.¹⁰⁸ Ein weiterer Betrachtungspunkt ist § 24 UrhG: *"Ein selbstständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden."*¹⁰⁹ Wie schon oben erwähnt, gilt auch hier der persönliche Schaffensprozess des Künstlers als Voraussetzung. Unter diesem Aspekt darf sich der Filmemacher an andere Werken anlehnen. Dies bedeutet, dass über § 24 UrhG der freien künstlerischen Auseinandersetzung im Bezug auf bereits vorhandene Filmprojekte gedient wird, um dem Kunstschaffenden eine größtmögliche Entfaltungsfreiheit zukommen zu lassen. Um die Zulässigkeit von § 24 UrhG überprüfen zu können, nützt der § 23 UrhG. Hierbei dürfen *"Bearbeitungen oder andere Umgestaltungen des Werkes [...] nur mit Einwilligung des Urhebers des bearbeiteten oder umgestalteten Werkes*

¹⁰⁵ KREUTZER, TILL; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept. URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kreutzer_gordischer_knoten/kreutzer_gordischer_knoten.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁰⁶ URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__2.html.

¹⁰⁷ URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__51.html.

¹⁰⁸ SCHULZ, SABINA; Vereinbarkeit von Found Footage Filmen mit dem Urhebergesetz. URL: <https://groups.google.com/forum/#!topic/experimentalfilm/VEqNtOb4fVo>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁰⁹ URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__24.html.

veröffentlicht oder verwertet werden."¹¹⁰ Dem Urheber ist es somit erlaubt, alle weiterführenden Veränderungen an dem ursprünglichen Werk zu verbieten, solange der Tatbestand von § 23 UrhG gewährleistet ist. Bei Found Footage Filmen ist jedoch festzustellen, dass das Endprodukt immer auf einer neuen Intention basiert, der des Filmemachers. Egal wie viele Bildschnipsel man verwendet, das letztendliche Resultat distanziert sich vollkommen von dem Quellmaterial. Die sich in Benutzung findenden Bilder haben nichts mehr mit dem originalen Film zu tun. Das Material dient nur einem Zweck, nämlich den neuen Kontext des Filmprojektes zu unterstreichen. Solange das Werk den Kerninhalt des Ausgangsmaterials nicht verleumdet oder auf dieses rufschädigend wirkt, befindet sich der Found Footage Film in einer legalen Grauzone.¹¹¹ Da dies nur die grundlegenden Eckpfeiler der Nutzung von Fremdmaterial in Found Footage Filmen beschreibt, bedarf es bei diversen Projekten einer detaillierten Einzelprüfung, inwiefern die angesprochenen Sachverhalte zutreffen.

Das Urheberrecht des einundzwanzigsten Jahrhunderts steckt in einer Grundlagenkrise. Bei einer so weitreichenden und global vernetzten Gesellschaft umfasst das Urheberrechtsgesetz noch lange nicht alle wichtigen Kriterien und Schwerpunkte, die zur Untersuchung und Beilegung von Urheberrechtsverletzungen dienen könnten. Die Richtlinien erlauben nur eine grobe Orientierung, als dass sie einer ausgefeilten Unterstützung für den Urheber gleichkommen würden. So wird zum Beispiel zwischen kulturellen Schöpfungen und industriell gefertigten Erzeugnissen nicht unterschieden. Eine Differenzierung zwischen einer jahrelangen Filmproduktion oder einer tagtäglich erscheinenden Tageszeitung wird ebenso wenig vorgenommen.¹¹² Gleichfalls muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass das Urheberrechtsgesetz nur in seltenen Fällen wirklich dem Kunschtchaffenden als Schutz seiner Kreativität dient. Oftmals springen die Verwerter an die Stelle des Künstlers, um dessen Interessen zu vertreten. Jedoch ist es gerade diese angebliche Interessengleichheit, die missverstanden wird. Der vielmals proklamierte Rechteinhaber steht in den meisten Angelegenheiten hinter seinen eigenen Absichten. Dabei werden die Schutzrechte des Urhebers zur Genüge als Tatsache

¹¹⁰ URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__23.html.

¹¹¹ SCHULZ, SABINA; Vereinbarkeit von Found Footage Filmen mit dem Urhebergesetz. URL: <https://groups.google.com/forum/#!topic/experimentalfilm/VEqNtOb4fVo>; aufgerufen am 17.07.13.

¹¹¹ URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__24.html.

¹¹² KREUTZER, TILL; *mediaculture online*; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept; 2010; S. 46 – 48.

missbraucht. In Wirklichkeit sollen durch den immensen Ausbau dieser Schutzrechte die Piraterie im Internet bekämpft und die Einnahmen der Industrie gestärkt werden. Dass die Künstler dabei mehr und mehr ihrer Kreativität beraubt werden, steht auf einem anderen Blatt.¹¹³

So dringend diese Urheberrechtsgesetze auch durchgesetzt werden wollen, sind juristische Maßnahmen aufgrund der Fülle und des Mediums Internet nur schwer auszuüben. Ständige Verfügbarkeit aller nur denkbaren Informationen via Youtube, kinox.to und anderer diverser Onlineplattformen führt zu einem Abbau der Akzeptanz und des Verständnisses gegenüber dem UrhG. Der grundlegende Gedanke, der zu oft keine Berücksichtigung findet, ist, dass ohne das mögliche Zurückgreifen auf vorhandene künstlerische Erzeugnisse keine Entwicklung, kein künstlerischer Prozess geschaffen wird. Die Geschichte lehrt uns, dass nur so ein stetiger Fortschritt in der Kunst – in welcher Form auch immer – vorangetrieben werden kann.¹¹⁴ Nach Till Kreutzer wäre ein möglicher Lösungsansatz in der Weiterentwicklung des Schutzrechtes zu sehen:

*"Urheberrechte werden nur dann und insoweit gewährt, als sie die Erzeugung, Veröffentlichung und Nutzung von kreativen Schöpfungen fördern und keine höherrangigen widerstreitenden Interessen beeinträchtigen. Regelungen des geschriebenen Rechts, die diesem Ziel zuwiderlaufen, sind unzulässig."*¹¹⁵

Auch wenn dieser Gedankengang noch lange nicht dazu führt, alle Probleme aus dem Weg zu räumen, so schafft er doch eine Grundlage, auf der weiterführende Veränderungen vorgenommen werden könnten. Einer der Vorteile wäre, dass sich die Interessen der Künstler mit dem Wollen der Rechteinhaber, die Schutzrechte weiter auszubauen, nun kombinieren ließen. Diesem Regelungsmodell könnte mehr Sinn gegeben werden, wenn man differenzierende Positionen einführen würde. Wenn es neben einem "Urheberschutzrecht" noch ein "Werkschutzrecht" gäbe, könnte man zwischen materiellem und immateriellem Wert unterscheiden und somit beide Parteien

¹¹³ ARNS, INKE; Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des geistigen Eigentums. URL: http://www.hmkv.de/dyn/_data/Arns_Anna_2008.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

¹¹⁴ KREUTZER, TILL; mediaculture online; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept; 2010; S. 49 – 50.

¹¹⁵ KREUTZER, TILL; mediaculture online; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept; 2010; S. 49 – 50.

unterstützen. Im Ganzen würde die Beziehung des Kuschtschaffenden zu seinem Werk beibehalten, während die Verwertungsrechte weiterhin bei den Rechteinhabern liegen. Durch die Anlehnung an das aktuelle Urheberrecht könnte der Künstler trotz der Aufspaltung die formellen Rechte am Objekt behalten, wie den beispielhaften Anspruch auf Namensnennung oder Schutz vor Änderungen am Werk.¹¹⁶

Neben den zuvor erwähnten Beispielen würden ebenso die Informationsfreiheit der Konsumenten besser berücksichtigt und gleichermaßen kreative Einzelleistungen und Schöpfungsprozesse gefördert.¹¹⁷

Inke Arns fasst die mögliche Zukunft des Urheberrechts wie folgt zusammen:

*"Ein [...] im Sinne der Verwerter verschärftes Urheberrecht würde sich gegen die Freiheit der Kunst wenden und zu einem effektiven Instrument der Unterbindung von Neuemutieren. Es würde immer schwieriger, über Kultur unter Verwendung von Bildern, Logos oder Soundschnipseln eben dieser Kultur zu sprechen."*¹¹⁸

Die in diesem Abschnitt angesprochenen Einzelfälle dienen dazu, das momentane Bild des Urheberrechts abzuzeichnen. Es wurden bei Weitem nicht alle Vor- und/oder Nachteile aufgezeigt, denn dies würde einen Umfang in Anspruch nehmen, der den vorgegebenen Rahmen dieser Bachelorarbeit sprengen würde.

¹¹⁶ KREUTZER, TILL; mediaculture online; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept; 2010; S. 51 – 52.

¹¹⁷ KREUTZER, TILL; mediaculture online; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept; 2010; S. 51.

¹¹⁸ ARNS, INKE; Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System - Kunst im Zeitalter des geistigen Eigentums. URL: http://www.hmkv.de/dyn/_data/Arns_Anna_2008.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

Abschnitt 5

Analyse von Spielfilmen der Neuzeit

5.1 Einführung

Seit Beginn der 1920er-Jahre hat sich der Found Footage Film stetig weiterentwickelt. Doch hätte wohl niemand die Prognose wagen können, zu welchen Höhen er sich noch aufschwingen würde. Die zu Anfang produzierten Filme waren Ausdruck der Persönlichkeit, von Träumen und der Kritik an der Gesellschaft, dem Staat oder der Kunst. Sie sprachen die Worte der Filmemacher, die nicht gehört werden konnten oder überhört werden sollten. Egal welchem Zweck der Found Footage Film diene oder noch dienen mag, so war er immer das Ausdrucksmittel der Künstler, die entweder kein Geld für eine eigene Produktion hatten oder im Rekontextualisieren ihre Leidenschaft fanden, wenn nicht sogar darin die wahre Bestimmung des Mediums Film sahen. Um nun auch das Erlebnis des Rezipienten zu intensivieren, übernahmen diverse Filmstudios kurzerhand die Erzählweise dieses Genres. Die Idee eines neuen, frischen Kinos fruchtete zunächst aber nicht. Es dauerte ziemlich genau 20 Jahre, bis der Zuschauer und auch der industrielle Markt das wahre Potenzial des Found Footage Films erkannten. In diesem Kapitel soll auf vier Beispiele von industriell produzierten Filmen eingegangen werden, die dem Found Footage Stil zugrunde liegen und je einen wichtigen Abschnitt der letzten dreiunddreißig Jahre markieren.

5.2 Der Anfang ["Cannibal Holocaust"]

Der Film hat die Macht ein Abbild der Welt in sich aufzunehmen wie kaum ein anderes künstlerisches Medium. Dass diese Welten in den unterschiedlichsten Farben, Stimmungen, Motivationen, Ereignissen und Charakteren existieren, ist seit jeher bekannt. Seitdem der Film einer Handlung, einer Geschichte folgt, konnten die Zuschauer

mit ihm lachen und weinen, mitfiebern und erschrecken. Mit den Jahren der Entwicklung und der Weiterbildung ist das Kino an einem Punkt angelangt, an dem die Gier und Sehnsucht nach besseren und realistischeren Effekten des Rezipienten immer schwieriger zu stillen ist. Hat dies größtenteils mit der verbesserten Film- und Schnitttechnik zu tun, so liegt ein Grund dieser Sensationsgier auch einfach in unserer Gesellschaft. Die Massenmedien versorgen den Empfänger mit einer wahren Flut an Informationen, die zu jedem Zeitpunkt, in meist guter Qualität abrufbar sind. Aufgrund dieser Vielzahl an Bildern entfernen sich die Menschen automatisch von dem Gezeigten. Beispielsweise schafft unser Gehirn zwar ein Verständnis für die oft brutalen Ereignisse in Krisengebieten, ist jedoch so vollgesogen mit Millionen anderen Bildern, dass wir nur schwer die wahren Ausmaße des wahren Inhalts verarbeiten können. Die Informationsgier und Sensationslust liegt dem Menschen im Blut, seitdem es die tägliche Nachrichtenberichterstattung gibt. Dies war auch das Thema, welches der italienische Regisseur Ruggero Deodato in "Cannibal Holocaust" im Jahre 1980 in Anspruch nahm. Doch lässt sich darüber streiten, wie viel Sinnhaftigkeit diesem Werk aus dem Exploitation-Genre¹¹⁹ innewohnt. Das Found Footage Material sorgt dafür, dass der Film selbst dreiunddreißig Jahre später immer noch auf das Übelste schockiert.

5.2.1 Inhaltsangabe

Regisseur Ruggero Deodatos Geschichte handelt von einer eher weniger professionellen Filmcrew, bestehend aus den Kameramännern Jack Anders (Perry Pirkanen)¹²⁰ und Mark Tomaso (Luca Barbareschi), dem Regisseur Alan Yates (Carl Gabriel Yorke) und seiner Freundin Faye Daniels (Francesca Ciardi). Diese brechen eines Tages auf, um im venezolanischen Dschungel eine Dokumentation über dort ansässige Kannibalenstämme zu drehen. Als die Mitglieder der Crew nach mehreren Monaten nicht wieder zurückkehren, reist der amerikanische Anthropologe Prof. Harald Monroe (Robert

¹¹⁹ Das Exploitation-Genre umschreibt die Art von Filmen, die eine gewalt- und blutlastige Geschichte erzählen. Diese Gewaltfilme nutzen die Sensationsgier des Publikums, um ihren reißerischen Inhalt zu präsentieren. BENDER, THEO; Exploitation Film. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143>; aufgerufen am 17.07.13.

¹²⁰ Namen laut N. N.; IMDb; Cannibal Holocaust. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0078935/>; aufgerufen am 17.07.13.

Kerman) nach Südamerika, um sich auf die Spur des verschollenen Filmteams zu machen. Dort werden ihm zwei ortskundige Helfer zur Seite gestellt, der stets bewaffnete Reiseführer Chaco Losojos (Salvatore Basile) und sein Gefolgsmann Felipe Ocanya (Ricardo Fuentes). Das vor Ort operierende Militär nahm bei einer Auseinandersetzung mit dem Volksstamm der Yacumo einen Gefangenen. Jene Geisel soll ihnen beim Auffinden der Vermissten und beim Kommunizieren mit den Einwohnern behilflich sein. Im Dorf der Dschungelbewohner angekommen, erfährt Professor Monroe, dass die Filmcrew einiges Unheil über die Bewohner gebracht hat.

In dem Dschungel leben noch zwei weitere Kannibalenstämme, die Shamatari und die Yamamomo. Am nächsten Tag dringt der Professor mit seinen Helfern tiefer in die Wildnis vor. Als sie eine kleine Gruppe der Yamamomo davor bewahren, von den Shamatari brutal ermordet zu werden, lädt diese die drei Männer in ihr Dorf ein. Daraufhin nimmt Professor Monroe nackt ein Bad in einem See, um dem Stamm seine Zugehörigkeit zu symbolisieren. Durch Zufall leistet ihm eine Gruppe von nackten Frauen Gesellschaft. Er wird daraufhin zu einem Totenschrein geführt. In jenem Schrein sind die knöchigen Überreste der vermissten Dokumentarfilmer und deren Filmkanister aufgebahrt.

Zurück in New York, will der Fernsehsender "Pan American Broadcast Company" aus dem aufgefundenen Material eine Dokumentation produzieren. Professor Monroe soll dabei die Schnittarbeiten begleiten. Beim Sichten des Materials wird Monroe klar, wie kaltblütig und gnadenlos Jack Anders und seine Kollegen mit den Ureinwohnern und den Tieren im Dschungel umgegangen sind. Als der Führer der Filmcrew von einer giftigen Schlange gebissen wird, hacken sie ihm kurzerhand das Bein ab, welches dieser aufgrund des Blutverlustes und der qualvollen Schmerzen nicht überlebt. Die restliche Gruppe macht keine besonderen Anstalten, sich um den Toten zu kümmern, sie dringt weiter in den Urwald vor. Sobald die Filmer auf Anhänger der Yacamo stoßen, schießen sie einem von ihnen ins Bein, um ihnen so leichter in ihr Dorf zu folgen. In der Siedlung angekommen, schüchtern sie die Einwohner mit Schüssen und Gewalt ein. Damit Yates dramatischere Bilder für seinen Film bekommt, entschließt sich die Gruppe kurzerhand, eine Hütte niederzubrennen.

Als die Verantwortlichen des Fernsehsenders weiter auf ihrem Standpunkt beharren, das Material auszustrahlen, entschließt sich Monroe dazu, ihnen die restlichen

Filmrollen zu zeigen. In einem kleinen Vorführraum werden die restlichen Minuten der Bänder abgespielt. Es ist zu sehen, wie Yates und Anders ein Mädchen der Yamamomo grausam vergewaltigen, während Faye noch versucht, die Männer davon abzuhalten. Als wenn das nicht schlimm genug gewesen wäre, pfählen sie das Mädchen, um die Eingeborenen dieser schrecklichen Tat zu beschuldigen. Nachdem sie weitergezogen sind, werden sie von einer Gruppe Yamamomo attackiert, die sich für den Tod ihres Familienmitgliedes rächen wollen. Nach einem kurzen Kampf gewinnen die Ureinwohner die Oberhand, indem sie zu erst Anders töten und dann enthaupten. Daraufhin kriegen sie Faye in ihre Gewalt, missbrauchen sie und trennen ihr ebenso den Kopf ab. In der letzten Einstellung ist zu sehen, wie nun auch Yates erwischt wird und regungslos mit blutverschmierten Gesicht auf dem Boden liegenbleibt. Verstört von dem Gezeigten, entschließen sich die Verantwortlichen von "PABC" das Material sofort zu vernichten. Der Film endet mit dem Bild von Prof. Monroe, der in den Häuserschluchten New Yorks mit dem Gedanken "*I wonder who the real cannibals are*"¹²¹ verschwindet.¹²²

5.2.2 Analyse

"Cannibal Holocaust" ist kein reiner Found Footage Film. Jedoch schlummern in ihm die Anfänge dieses einzigartigen Stilmittels. Eingefasst in eine Rahmenhandlung, entspringen kleinere Einstellungen des ersten, des zweiten und Teile des dritten Aktes diesen neuen filmischen Gesetzen. Zu Beginn führt Deodato den Zuschauer in die unwirkliche, zivilisationsferne, aber schön anzuschauende Welt des Amazonas ein. Die Flugaufnahmen sind mit einer beschaulichen, italienischen Musik von Riz Ortolani¹²³ unterlegt, welche gerade in den Anfangssequenzen an das Italien der 1980er-Jahre erinnert. Der Sound wiegt den Rezipienten in Sicherheit und vermittelt noch lange nichts von dem Grauen, welches bald geschehen wird. Darauf folgt sogleich der harte Umschnitt in die Welt "der Menschen", die Moderne. Auf dem Dach des Empire State Buildings, dem Wahrzeichen von New York City, berichtet ein Moderator von den Errungenschaften der letzten

¹²¹ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 90. Min.

¹²² Die Inhaltsangabe basiert auf dem Film.

¹²³ Namen laut N. N.; IMDb; Cannibal Holocaust. URL:

http://www.imdb.com/title/tt0078935/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, aufgerufen am 17.07.13.

Jahrzehnte, der Reise zum Mond und der Eroberung des Universums, um dann den Vergleich mit den in der "Steinzeit" lebenden Stämmen des Amazonas zu ziehen. Schon hier versteht es Deodato, das gesprochene Wort mit gezielten Bildern zu kontrastieren, wenn das Voice-Over¹²⁴ von dem "*survival of the fittest*"¹²⁵ spricht und darüber die Bilder von Menschenmassen und Autokarawanen gelegt sind.

Gemischt mit realen Aufnahmen eines Nachrichtenteams und den normalen Einstellungen eines Spielfilms wird uns die unerschrockene Filmcrew nähergebracht, die nur darauf wartet, in eine unbekannte Welt vorzudringen. Dies seien die letzten Aufnahmen von Yates und seinen Kameraden gewesen, und so macht sich Professor Monroe daran, die Verschollenen im dichten Dschungel zu finden.



26



27



28

Abbildung 26: Faye Daniels (Francesca Ciardi) wird vor ihrer Reise in den Dschungel interviewt; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)¹²⁶

Abbildung 27: Jack Anders (Perry Pirkanen) wird vor seiner Reise in den Dschungel interviewt; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)¹²⁷

Abbildung 28: Die Filmcrew winkt der Kamera Lebewohl; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)¹²⁸

¹²⁴ Begriff aus der Studioteknik, bei dem die Tonaufzeichnung einer Stimme gewissen Bildern unterlegt ist und sich meistens direkt an den Zuschauer richtet.

¹²⁵ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 2. Min.

¹²⁶ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 3. Min.

¹²⁷ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 3. Min.

¹²⁸ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 4. Min.

Zurück in New York, erklärt Professor Monroe in einem Interview in einer Talk-Show die grundlegenden Ereignisse der letzten Wochen und wie sie aus dem Dschungel unversehrt entkommen konnten. Auch wenn die brutalen Geschehnisse noch tief in den Köpfen der Zuschauer verankert sind, muss man gestehen, dass der Regisseur es trotzdem versteht, die unmenschlichen Taten auf das Schärfste zu kritisieren. Er erzählt uns die Geschichte einer sensationsgeilen Medienlandschaft, in der Einschaltquoten mehr zählen als das Leben einiger weniger Menschen. Monroe sitzt neben einem abgestumpften Talkmaster auf einer großen, bequemen Couch und versucht, die Gräueltaten halbwegs in Worte zu fassen, während sein Gegenüber nicht sehr von der Geschichte angetan ist. Hierbei kritisiert Deodato über Monroe mit einer deutlichen Aussage den Einfluss dieses Mediums: "[...] *the Yamamomos understood how important these filmcans were to Alan Yates and his crew. They thought that silver boxes contain their power. A power which I must say again, cost much damage and violence.*" Daraufhin reagiert der Moderator mit den eiskalten Worten: "*Fantastic Story. Thank you Professor Monroe.*"¹²⁹

Im zweiten Akt macht sich Professor Monroe daran, das gefundene Material aus dem Dschungel auszuwerten. Zu Beginn gibt ein Mitarbeiter des Schnittraums diverse Anmerkungen zum Schnittmaterial, während der Zuschauer einige private Aufnahmen von Alan Yates und seinen Gefolgsleuten mitverfolgt. Beispielsweise werden nochmals die einzelnen Namen der Akteure erwähnt, um auch den letzten Zuschauer auf den aktuellsten Stand zu bringen. Damit der Schein von Authentizität gewahrt wird, griff Deodato auf, für spätere Filme typische, Hilfsmittel zurück. Eine falsch eingestellte Blende, wacklige, unkoordiniert wirkende Bilder und das Agieren der Schauspieler direkt mit der Kamera. Da jeder Zuschauer aufgrund der immensen Verbreitung von Videokameras mit solchen Bildern von den eigenen Homevideos vertraut war, konnte der Regisseur somit eine zweite Realität erzeugen. Ruggero Deodato benutzt die Filmcrew, um der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. Während sich die vier darauf vorbereiten, in den Dschungel aufzubrechen, halten sie dieses Tun auf Band fest. Das zu Beginn halbwegs professionelle Auftreten wird schnell von ihren reduzierten Trieben überschattet, als die nackte Faye Daniels aus der Dusche tritt. Da die Filmcrew als Repräsentant der bildgeilen

¹²⁹ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 41. Min.

Bevölkerung dient, wirkt der Satz des neben Monroe sitzenden Cutters¹³⁰ "[...] *Group of clowns. [...] Like I said, they were real professionals.*"¹³¹ umso mehr.

Infolge der hohen Luftfeuchtigkeit und des monatelangen Lagerns der Filmrollen in ihren Kanistern beschreibt der Cutter die technischen Probleme, die daher zu bemerken sind. Was später einfach als Filmfehler den Found Footage Film auszeichnet, wird hier detailliert erklärt, damit der Zuschauer den Film nicht wütend beendet, weil der Ton angeblich nicht funktioniere. Auch ist im Hintergrund das ständige Brummen des Projektors zu vernehmen. Im weiteren Verlauf dieses grotesken Dschungelabenteuers verfolgt der Konsument den stetigen Abbau der Menschlichkeit. Zuerst wird eine riesige Schildkröte vor laufender Kamera getötet, danach einem Crewmitglied das Bein mit einer Machete abgeschlagen und zum Ende des Aktes das Dorf der Yacumo niedergebrannt. Während im letzten Drittel der abscheulichste Part des Filmes beginnt, setzen auch hier mehr und mehr Filmfehler ein, um die Glaubhaftigkeit des Materials zu unterstreichen – wacklige und verwaschene Bilder, ungeplante Schwenks, abbrechender Ton, Lichtblitze und so weiter.



¹³⁰ Engl. Begriff für "Schnittverantwortlicher".

¹³¹ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 46. Min.

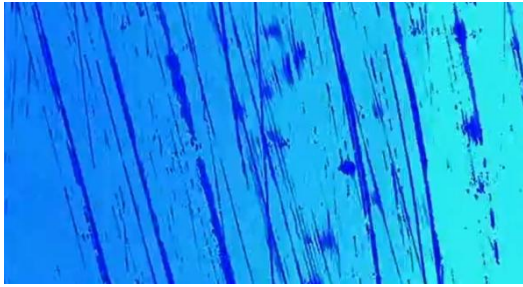


Abbildung 29: Absichtlich im Schnitt erzeugte Filmfehler; Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980)¹³²

Abschließend darf eine Sache nicht unerwähnt bleiben: So kontrovers dieser Film auch sein mag, welche Aussage nun wirklich dahintersteckt, ob man solche Streifen mag oder nicht, so sind die sechs Tiermorde trotzdem eine nicht akzeptable Abscheulichkeit, auch wenn diese Tiere danach als Nahrung für die dort lebenden Stämme gebraucht wurden.¹³³ Mit Sicherheit trug dies zur Bekanntheit des Filmes bei und verlieh ihm zu Teilen eine grausame Realität. Durch die realen Tötungen dieser Tiere erfuhr der Film in Sachen Realismus einen Sprung nach vorn und sorgte daher für ein gewolltes Missverständnis über den tatsächlichen Verbleib der Schauspieler. Regisseur Ruggero Deodato wurde zehn Tage nach der Veröffentlichung verhaftet und des Mordes beschuldigt. Dieser Gedanke wurde dahingehend verstärkt, da die Akteure in ihrem Vertrag zur Kenntnis genommen hatten, ein Jahr lang nach der Veröffentlichung des Films in keinen weiteren Medien mitzuwirken, um den Verdacht des Todes zu untermauern. Folglich musste Deodato seine Darsteller kontaktieren und sie dem Gericht gesund und munter präsentieren, damit die Anklage auf vorsätzlichen Mord fallengelassen wurde.¹³⁴

Jeder muss für sich selbst entscheiden, wie er diesem Film gegenübersteht, ob ihm eine tiefer liegende Botschaft innewohnt oder ob er trotz seiner Gewalt verherrlichenden Bilder ganz einfach nichts zu sagen hat. Egal auf welcher Seite man steht, so erreicht der Film jedoch eines, nämlich zu provozieren. Wenn man so möchte, hat es Ruggero Deodato geschafft, das Thema der Sensationsgier auf brutalste Weise auf die Leinwand zu bringen, was die Vorsitzende des Fernsehsenders mit den Worten "*Today*

¹³² Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980).

¹³³ N. N.; IMDb; *Cannibal Holocaust*. URL http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

¹³⁴ N. N.; IMDb; *Cannibal Holocaust*. URL: http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

people want sensationalism. The more you rape their senses, the happier they are."¹³⁵ auf den Punkt bringt.

Anekdote:

Nachdem Regiekollege Sergio Leone den Film "Cannibal Holocaust" gesehen hatte, schrieb er einen Brief an Ruggero Deodato mit dem folgenden Inhalt:

*"Dear Ruggero, what a movie! The second part is a masterpiece of cinematographic realism, but everything seems so real that I think you will get in trouble with all the world."*¹³⁶

5.3 Die Popularität ["The Blair Witch Project"]

Es sah nicht danach aus, als ob sich das Found Footage Genre auch im industriell produzierten Kino bewähren könne. Wer weiß, wie es heute um dieses Genre stehen würde, wenn "The Blair Witch Project" nie realisiert worden wäre. Doch dank der beiden Regisseure Eduardo Sánchez und Daniel Myrick sowie einer der einflussreichsten Marketingkampagne aller Zeiten erfreut sich der Found Footage Film immer größerer Beliebtheit. "The Blair Witch Project" ist ein Film, *"[...] der neben den aufwendigen Hollywood-Produktionen mit ihren kostspieligen digitalen Effekten wie ein Fremdkörper aus dem Abfalleimer eines abtrünnigen Dokumentarfilmers wirkt."*¹³⁷ Genau darauf könnte man den Film reduzieren, ohne ihm dabei irgendetwas Schlechtes nachsagen zu wollen. Eine scheinbare Dokumentation über ein Märchen, welches die menschlichen Urängste in uns anzusprechen vermag. Sánchez und Myrick waren besessen von der Idee, einen Horrorfilm zu entwerfen, den die Zuschauer nicht als einen einfachen Film hätten abtun können. Sie sollten auch danach noch lange darüber rätseln und jeder für sich entscheiden, ob der Film die Wahrheit erzählt oder nicht.

¹³⁵ Aus: Ruggero Deodato – *Cannibal Holocaust* (1980); 69. Min.

¹³⁶ N. N.; IMDb; Cannibal Holocaust. URL: http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

¹³⁷ EVERSCHOR, FRANZ; Im Bann der Hexe. Ein Horrorfilm, der keiner ist, wurde zu Amerikas Tagesgespräch. In: film-dienst; Heft 17, 1999.

Daher entschieden sich die beiden Filmemacher für eine ganz andere Herangehensweise. Schon als Kind war Myrick von der Doku-Show "In Search of ..." ¹³⁸ total begeistert. Von der Authentizität der verwackelten und verschwommenen Bilder inspiriert, schuf er mit seinem Kommilitonen Sánchez die Geschichte der Blair Hexe. ¹³⁹ Folglich überlegten sie sich, wie sie es schaffen könnten, den Film so realistisch wie möglich zu gestalten. Auch wenn man behaupten würde, dass viele ihrer ästhetischen Entscheidungen aufgrund des (nicht vorhandenen) Geldes ¹⁴⁰ getroffen wurden, so machen doch gerade diese den Film zu dem, was er ist. Es wurden die drei unbekannten Schauspieler Heather Donahue, Joshua Leonard und Michael C. Williams gecastet. Sie waren die Menschen von nebenan. Durchschnittlich hübsch, durchschnittliche Kleidung, durchschnittliche Dialoge. Genau das brauchte der Film, um das richtige Publikum anzusprechen. Extrem gut aussehende Superreiche, pummelige Streber oder muskelbepackte Sportler passen in keinen Horrorfilm, der ernst genommen werden will. Die Akteure bekamen weder ein Drehbuch noch gaben die Regisseure ihren Darstellern direkte Schauspielanweisungen. Sie bekamen zu Anfang eine kurze Einweisung in ihren Aufgabenbereich und ein sehr grobes Skript, in dem nicht einmal Dialoge oder Monologe zu finden waren. Ihnen wurde erklärt, dass sie für acht Tage und Nächte in einem Wald kampieren sollten. Mit Hilfe eines GPS-Gerätes wurden sie Tag für Tag an andere Orte des Waldes gescheucht. Während dieser Zeit gab es nie einen direkten Kontakt zu den Regisseuren. Die Schauspieler wussten nur, dass sich die Filmcrew im Wald verstecken und nachts Geräusche machen würde und dass sie in speziellen Behältern den Darstellern extrem kurze Regieanweisungen zukommen lassen würden. Um das Schauspiel noch realer zu gestalten, wurden die Pausenzeiten und die Nahrungsmittel zum Ende des Drehs drastisch reduziert. Zum Schluss mussten die Filmemacher mehr als 100 Stunden zur Verfügung stehendes Material sichten und zusammenschneiden, um ihren nicht einmal 90-minütigen Found Footage Film auferstehen zu lassen. ¹⁴¹

¹³⁸ "Auf der Suche nach ..." war eine amerikanische Tv-Show, die von Leonard Nimoy moderiert wurde. In ihr ging man mysteriösen Vorkommnissen, Aliens und allerlei Monstern auf die Spur. Das Besondere waren die wackligen und unscharfen Bilder, die einen gewissen Realismus versprachen. RAFFELSIEFEN, NORBERT; Der Horror im Kopf oder Gesegnet sind die Ahnungslosen. In: General-Anzeiger; Bonn 25.11.1999.

¹³⁹ RAFFELSIEFEN, NORBERT; Der Horror im Kopf oder Gesegnet sind die Ahnungslosen. In: General-Anzeiger; Bonn 25.11.1999.

¹⁴⁰ Die Produktionskosten beliefen sich auf 60.000 Dollar. BOX OFFICE MOJO; The Blair Witch Project. URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁴¹ ALOI, PEG; Beyond the Blair Witch: A New Horror Aesthetic? In: The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond; Intellect; Bristol, United Kingdom, Portland, Oregon 2005, S. 193 und 197.

Doch war es nicht die ausgefallene Machart, die Geschichte oder die schauspielerische Leistung, die den Film in diesem Maße bekannt machte. Zu Beginn des Jahres 1999 kaufte die amerikanische Filmverleihfirma Artisan den Film für 1,1 Millionen Dollar auf. Marketing Direktor John Hegeman erkannte, dass die Zielgruppe hauptsächlich im Internet aufzufinden war. Somit rief er die Internetseite www.blairwitch.com ins Leben. Auf ihr wurden tagtäglich Polizeiberichte, Tagebucheinträge und übergebliebenes Filmmaterial hochgeladen. Mithilfe dieses überschüssigen Schnittmaterials kreierte Artisan eine Horrorgeschichte, von der bald niemand mehr wissen konnte, ob sie wahr oder gefälscht sei. Die stetige Konditionierung der Jugendlichen sorgte für eine wahre Hysterie, die dazu führte, dass die Internetseite kurz vor Kinostart mehr als zwei Millionen Mal pro Tag aufgerufen wurde¹⁴². Ein weiterer brillanter Schachzug war es, neben der nun hochgradig populären Internetplattform ebenso eine gefälschte Dokumentation mit dem Titel "Curse of the Blair Witch" ins Fernsehen zu bringen, die die Meinungen und Gerüchte nur mehr untermauerte.¹⁴³ So konnte eine Fangemeinschaft um das Filmprojekt gescharrt werden, die sich selbst auf die Spuren der verschollenen Personen begeben und somit ein Teil der Geschichte werden konnte.

5.3.1 Inhaltsangabe

Zu Beginn von "The Blair Witch Project" wird das Publikum mithilfe einer kurzen und präzise formulierten Schrifttafel auf den Film eingestimmt: *"The Blair Witch Project. In October of 1994, three student filmmakers disappeared in the woods near Burkittsville, Maryland while shooting a documentary. A year later their footage was found."*¹⁴⁴ Filmstudentin Heather Donahue¹⁴⁵ (Regie) ist dabei, eine Dokumentation über die sagenumwobene Hexe von Blair zu produzieren. Ihre beiden Mitstudenten Michael C. Williams (Ton) und Joshua Leonard (Kamera) möchten sie dabei unterstützen. Die Gruppe reist nach Burkittsville in Maryland, welches umgangssprachlich Blair genannt wird, um

¹⁴² EVERSCHOR, FRANZ; Im Bann der Hexe. Ein Horrorfilm, der keiner ist, wurde zu Amerikas Tagesgespräch. In: film-dienst; Heft 17, 1999.

¹⁴³ GÖCKENJAN, GUNTER; Das unsichtbare Dritte. Hollywood staunt über einen Billigfilm: die Erfolgsgeschichte des "Blair Witch Project". In: Berliner Zeitung, 13.08.1999.

¹⁴⁴ Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999); 0. Min, 44. Sek.

¹⁴⁵ Jeder der drei Akteure spielt unter seinem tatsächlichen Namen.

die Einwohner bezüglich der Sage zu interviewen. Sie lernen die Geschichte eines Mannes namens Rustin Parr kennen, der in den 1940er-Jahren sieben Kinder verschleppt und umgebracht hatte. Weiterhin wird ihnen erklärt, dass Parr die Kinder in Zweiergruppen in seinen Keller geführt habe, um sie dort nacheinander zu ermorden. Eines der Kinder musste sich mit dem Gesicht zur Wand stellen, während das andere Kind hinter seinem Rücken ermordet wurde. Rustin Parr gab später der Polizei an, dass eine im achtzehnten Jahrhundert erhängte Hexe mit dem Namen Elly Kedward ihn dazu gezwungen hätte.

Am nächsten Tag begeben sich die drei in den Wald, um verschiedene Gegenden zu erkundschaften. In der zweiten Nacht vernehmen sie eigenartige Laute, die aber zunächst als Tiergeräusche oder Ähnliches abgetan werden. Zum Abend entdecken sie eine Art Grabstätte mit sieben symbolischen Steinhäufen, neben der sie die Nacht verbringen wollen. Während sie sich schon am folgenden Morgen über die aktuelle Position auf der Karte streiten, beginnt die Lage für die drei Hobbycamper langsam ernster zu werden. Aufgrund von Heathers Versprechen, dass sie den Weg doch kenne, dringen sie tiefer in den Wald vor, anstatt wie gewollt, zu ihrem Auto zurückzukehren. Von der Dunkelheit gezwungen, eine weitere Nacht in der Wildnis zu verbringen, schlagen sie ihr Zelt auf. Wieder sind unheimliche, dieses Mal noch durchdringendere Geräusche zu vernehmen.

Der folgende Tag lässt nichts Gutes verlauten, als Heather neben ihrem Schlafplatz drei platzierte Steinhäufen vorfindet, die sehr an die der Grabstätte erinnern. Frustriert machen sie sich erneut auf den Weg, als Joshua und Heather entdecken, dass die überlebenswichtige Karte verlorengegangen ist. Bevor die beiden sich gegenseitig an die Gurgel gehen können, gesteht Michael mit einem an einen Nervenzusammenbruch erinnernden Lachen, die Karte den Tag zuvor in den Fluss geworfen zu haben, da sie der Gruppe nichts gebracht hätte. Daraufhin entschließen sie sich, weiter nach Süden zu marschieren, in der Hoffnung, auf Zivilisation zu treffen. Wie zu erwarten war, müssen sie in ihrem Zelt eine weitere Nacht verbringen, in der die drei mehr und mehr von unheimlichen Stimmen, Geräuschen und Kräften heimgesucht werden. Von der Panik übermannt, versuchen sie zu fliehen und sich im Wald zu verstecken. Als sie in der Dämmerung zurückkehren, ist ihr Schlafplatz total verwüstet, Kleidungsstücke liegen verstreut auf dem Boden und das Zelt ist halb zusammen gefallen.

Verstört versuchen sie, einen klaren Kopf zu bewahren, und brechen wieder auf. Nachdem in der folgenden Nacht Joshua auf geheimnisvolle Weise verschwindet und die beiden ihn nach stundenlangem Suchen nicht ausfindig machen können, sehen sich Heather und Michael gezwungen, allein weiterzuziehen. Als sie eines Nachts wieder mit anhören müssen, wie Joshua nach Hilfe schreit und bittet, entscheiden sie sich, trotz ihrer panischen Angst, nach ihm in der Dunkelheit zu suchen. Daraufhin stoßen sie auf ein altes, verlassenes, heruntergekommenes Haus, aus dem die Rufe zu dringen scheinen. Kurz entschlossen betreten sie die Baracke. Im Keller endet die nervenaufreibende Jagd, als die Kamera zu Boden fällt und das Band ausläuft.¹⁴⁶

5.3.2 Analyse

*"[...], the Northeast, there's a lot of witch folklore out there. We're trying to keep it real [...], It's really just a set-up to get three kids in the woods so we can fuck with them."*¹⁴⁷

Eine sehr interessante Beschreibung des Regisseurs Daniel Myrick von "The Blair Witch Project". Auch wenn die Geschichte um die Hexe nur dazu diente, die Protagonisten aus der Zivilisation zu holen, so mag die Aussage den Film doch gut zu umschreiben. Im Gegensatz zu anderen Horrorfilmen, die ihr Publikum über digitale Effekte, Monster und spezielle Sounds in Angst und Schrecken versetzen wollen, funktioniert dieser Film doch ganz anders. Das Grauen findet nicht, wie zu erwarten wäre, direkt auf der Leinwand statt, sondern zum Großteil in den Köpfen der Zuschauer. Myrick und Sánchez verraten nie, wie ihr Antagonist aussieht. Die zu Beginn clever gesetzten Interviewsituationen erzeugen ein gewisses Bild, welches von nun an in den Köpfen des Publikums umherirrt und deren Erwartungen mitbestimmt.¹⁴⁸ Genauso dienen die

¹⁴⁶ Die Inhaltsangabe basiert auf dem Film.

¹⁴⁷ ALOI, PEG; The Witches' Voice presents... Witches, Pagans & Heathens in the Media. Keeping an eye on the Silver Screen & Television. Blair Witch Project - an Interview with the Directors; URL: http://www.witchvox.com/va/dt_va.html?a=usma&c=media&id=2416; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁴⁸ Als beispielsweise am Anfang von einem Einheimischen beschrieben wird, wie Rustin Paar die Kinder getötet haben soll. Eines der zwei Kinder musste sich mit dem Gesicht voran in die Ecke stellen, während das andere ermordet wurde. Dies ist auch das letzte Bild, welches Heather mit ihrer Kamera einfängt. In diesem steht Michael regungslos in der Ecke. Mit dieser simplen Erzählstrategie lassen die Regisseure dem Zuschauer einen kalten Schauer über den Rücken laufen.

Interviews dazu, die Glaubwürdigkeit der Geschichte zu unterstreichen. Es geht um eine Hexe, also könnte man es als ein Märchen auslegen. Deshalb werden verschiedene Aussagen in den Umfragen gezeigt, in denen einige Einwohner die Geschichte als wahr ansehen und andere es als Unfug abtun.

Die anfänglichen Kreditierungen sind für einen mit so hohen Erwartungen aufgeladenen Film sehr ungewöhnlich. Es gibt kein großes Intro, keine Namen und auch die Verleihfirmen werden zu Beginn nur sehr spartanisch auf einer zitternden Filmrolle präsentiert. Die Formulierung "Bewegtbild" charakterisiert die ersten Minuten des Films ziemlich gut. Ist man mit dem Konzept des Found Footage Films noch nicht vertraut, so muss sich der Rezipient vorerst an das wacklige, unscharfe, schlecht belichtete Videomaterial gewöhnen.¹⁴⁹ Dies ist aber keine Kritik, sondern das wichtigste Kriterium dieses Horrorstreifens. Schon die erste Aufnahme ist verschwommen, unscharf und schlecht kadriert. All dies trägt dazu bei, das Publikum dahingehend in die Irre zu führen, keinen inszenierten Film zu sehen.

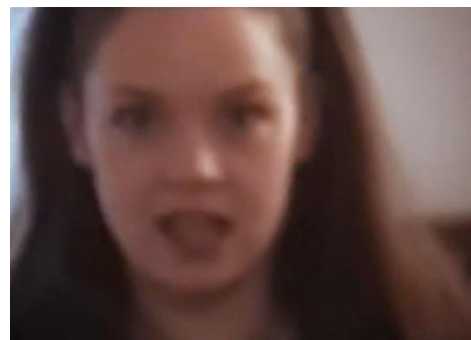


Abbildung 30: Beabsichtigte Fehler der Kadrierung und des Schärfepunktes; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)¹⁵⁰

¹⁴⁹ Dem Film wird sogar nachgesagt, dass das ungewöhnliche Material für einige Zuschauer so aufwühlend war, dass einigen übel wurde, wenn sie sich nicht sogar übergeben mussten. WAX, EMILY; The Dizzy Spell of "Blair Witch Project". URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/features/witchdizzy.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁵⁰ Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999).

Ein weiteres, sich daraus automatisch entwickelndes Stilmittel ist die Ich-Perspektive. Da es so scheint, als dass die Akteure direkt mit dem Rezipienten interagieren würden, wird das Publikum nach und nach immer tiefer in die Handlung und Geschichte gesogen. Ist man bereit, sich auf dieses neue Prinzip des Geschichtenerzählens einzulassen, so ist der Zuschauer nicht mehr nur reiner Konsument, sondern wird zu einem Zeugen der Zeit und des Unglückes, welches den Protagonisten widerfährt. Eine der mitreißendsten Szenen ist, als Heather, Joshua und Michael eines Nachts in ihrem Zelt von etwas angegriffen werden und die drei daraufhin voller Panik in den Wald flüchten. Die besondere Stärke der Einstellungen liegt in ihrer aufwühlenden und zerrüttenden Art. Durch die beklemmende Enge des Zelt, die stärker werdenden unheimlichen Geräusche möchte man selbst als Zuschauer einfach nur davonlaufen. Die Gedanken und Wünsche des Zuschauers projizieren sich demnach auf die Protagonisten, die als normale Menschen, die seit Tagen dem näher rückenden Tod zu entkommen versuchen, einfach von der Panik übermannt werden. Jene Menschlichkeit transportiert die Angst ohne Umschweife in die Köpfe des Rezipienten. Die im Wald alles umspannende Dunkelheit ist eine (positive) Qual für Augen und Ohren. Zu jeder Zeit erwartet man, dass etwas aus den Büschen springt, dass die Kamera sich umwendet, um dann ein Wesen festzuhalten, welches einen brüllend verfolgt. Aber nein, nichts dergleichen passiert. Das Grauen spielt sich nicht auf der Leinwand ab, sondern in der Fantasie eines jeden Zuschauers. Was ist hinter ihnen her? Sind da wirklich Kinder? Ist es die Hexe, die sie verfolgt? Der Höhepunkt ist erreicht, als sie in völliger Finsternis im Wald hocken und man nur darauf wartet, eine große eklige Fratze auf dem Bildschirm zu sehen.



31



32

Abbildung 31: Kamera liegt schief auf der Schlafmatratze; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)¹⁵¹

Abbildung 32: Das Zelt wird angegriffen; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)¹⁵²

¹⁵¹ Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999); 43. Min.



33



34

Abbildung 33: Die Gruppe flieht durch den Wald; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)¹⁵³

Abbildung 34: Nur die Taschenlampe erhellt die Dunkelheit; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)¹⁵⁴



35

Abbildung 35: Völlige Dunkelheit verschlingt das Bild; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999)¹⁵⁵

Ein weiterer besonderer Fakt ist der ständige Wechsel von der Video- zur Filmkamera, von Farbe zu Schwarz-Weiß. Die Umstellung dient nicht nur dem thematischen Inhalt, dass der Schwarz-Weiß-Film eigentlich für die angedachte Dokumentation der Filmstudenten gedacht war. Durch die öfter eingeworfenen kühlen Bilder der 16-mm-Kamera wird dem Zuschauer nochmals verdeutlicht, dass hier nachträglich keine Postproduktion stattgefunden habe. Dieses Found Footage Material wurde einfach chronologisch aneinandergeheftet und präsentiert sich dem Publikum als wahre Geschichte.

¹⁵² Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999); 44. Min.

¹⁵³ Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999); 44. Min.

¹⁵⁴ Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999); 45. Min.

¹⁵⁵ Aus: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez – *The Blair Witch Project* (1999); 45. Min.

Aufgrund der unkonventionellen Methode der Schauspielführung und des außergewöhnlichen Erzählstils konnte "The Blair Witch Project" zu einem der bekanntesten Horrorfilme überhaupt avancieren. Wie gruselig der Film nun wirklich ist, hängt davon ab, wie sehr sich ein jeder der Geschichte hingeben möchte. Egal aus welcher Perspektive man den Film von Myrick und Sánchez auch betrachten will, so ist doch klar, dass die beiden eine grundlegende Veränderung im Horrorgenre geschaffen haben. Der Found Footage Film, so wie die Gesellschaft ihn heute kennt, wäre wohl niemals dermaßen populär geworden, hätte es diesen "kleinen" Film nie gegeben. Vergleicht man ihn mit "Cannibal Holocaust", so lässt sich feststellen, dass es gewisse Gemeinsamkeiten, aber definitiv mehr Unterschiede gibt. Während in dem Kannibalenepos zwar auch wacklige Bilder das gesichtete Material zieren, so ist dennoch immer alles deutlich zu erkennen. Die Unschärfen und Blendenflecke, die laienhaften Kamerabewegungen halten sich in Grenzen, und so schafft es der Filmemacher, in brenzlichen Situationen die Action doch relativ ruhig vor die Linse zu bekommen. Im Gegensatz dazu steht die Märchensaga. Gelangen die Akteure in eine ungewöhnliche, wenn nicht gar lebensbedrohliche Lage, so spiegelt sich das in ihren Bildern wider. Läuft man vor einem ungewissen Ungeheuer davon, so achtet man nicht auf die Kadrierung oder Schärfe des Bildes. Genauso sind die unzähligen dunklen Aufnahmen von hoher Intensität, da wie schon angesprochen, die Vorstellungskraft des Zuschauers ein viel gruseliges und mehr Angst einflößendes Monster erschafft, als es die Regisseure jemals hätten kreieren können.

Jeder, der einmal in der freien Wildbahn gecamppt hat oder nachts durch einen Wald gelaufen ist, kann das beklemmende Gefühl nachvollziehen, wenn man sich alle paar Sekunden umwendet, um sicherzugehen, dass einem kein Verfolger auf der Spur ist.

Anekdote:

In Filmminute 45 rennen die drei Akteure schreiend aus ihrem Zelt:

*"When Heather screams "What the **** is that?!" she is seeing one of the movie crew standing on a hill dressed in white with a ski-mask on. Mike was holding the camera as ran behind her and didn't manage to catch the image on film."*¹⁵⁶

¹⁵⁶ N. N.; IMDb; The Blair Witch Project. URL: http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

5.4 Positiv ["Cloverfield"]

Schon die Zeitschrift "Mythosphere" stellte über "The Blair Witch Project" fest, "[...], by our casual count, the 873rd horror movie about youths who get into the woods on a lark and came out on a slab; the 4,982nd in which people disappear in reverse order of star quality, and the zillionth in which kids are frightened into a state of suicidal stupidity."¹⁵⁷

In "Cloverfield" ist die Begebenheit der präsentierten Geschichte nicht weniger alt. Mal wieder wird die berühmteste und auch mit am häufigsten abgelichtete Stadt Amerikas angegriffen – New York City. Das Herz der USA, der Inbegriff von Freiheit und Träumen, die Stadt der Lichter und Geschichten. Welcher Ort würde sich besser dafür eignen, ein gigantisches Monster loszulassen. Der wohl am besten passende filmische Vergleich ist "Godzilla"¹⁵⁸.

Genau wie bei der Hexenjagd vor 14 Jahren stellt sich nun wieder einmal die Frage, was das Innovative, das Neuartige an jener Geschichte sei, um das Budget von 25 Millionen Dollar¹⁵⁹ zu rechtfertigen. Die Antwort ist nicht in der typischen Handlung dieses Hollywoodfilms zu finden, sondern wie zu erwarten: in der Machart. Produzent J. J. Abrams war aufgrund von Werbezwecken für "Mission: Impossible III" in Japan unterwegs. Sein Sohn, der ihn begleitete, wollte zu diesem Zeitpunkt unbedingt in einen Spielzeugladen. Auf der Insel Japan gehört das Monster Godzilla, welches im herkömmlichen Sinne eigentlich keine Bestie ist, zu ihrer Kultur. Was Superman für die Amerikaner verkörpert, spiegelt Godzilla für die Japaner wider. In diesem Moment begriff Abrams, dass Amerika sein eigenes Monster bräuchte.¹⁶⁰ Gleich darauf machte sich die Produktionsfirma Bad Robot¹⁶¹ in Kooperation mit Universal Pictures daran, den Film zu produzieren. Jedoch war ihnen bewusst, dass dies nicht einfach nur ein normaler Monster-Action-Blockbuster werden dürfte. Ein paar Jahre zuvor hat der Found Footage

¹⁵⁷ N. N.; The Blair Witch Project. Mythosphere; 2000.

¹⁵⁸ "Godzilla" ist ein US-amerikanischer Spielfilm von Roland Emmerich, in dem eine durch die Atombombentests im Pazifik verseuchte, riesige mutierte Eidechse New York beziehungsweise Manhattan in Schutt und Asche legt.

¹⁵⁹ BOX OFFICE MOJO; Cloverfield. URL: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=cloverfield.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁶⁰ Abrams, J. J. zitiert nach BILLINGTON, ALEX; Comic-Con Live: Paramount Panel - Star Trek, Indiana Jones IV, and More... URL: <http://www.firstshowing.net/2007/comic-con-live-paramount-panel-star-trek-indiana-jones-iv-and-more/>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁶¹ Ist eine Produktionsfirma in der Leitung von J. J. Abrams.

Film durch "REC", aber vor allem durch "Paranormal Activity"¹⁶² nochmals einen großen Sprung nach vorn erfahren und wurde beim Publikum immer beliebter. So erkannten die Produzenten die Chance, einen Found Footage Film in Blockbuster-Manier zu drehen. Doch befürchteten sie, dass dies nicht ausreichen könnte. Damit ein kommerzieller Erfolg zugesichert werden könne, entschlossen sie sich, an der Werbekampagne von "The Blair Witch Project" zu orientieren. Der Film wurde unter völligem Ausschluss der Öffentlichkeit produziert und abgedreht. Um keinen Verdacht zu schöpfen oder lästigen Fragen vorzubeugen, wurden für diesen Zeitraum die Produktionstitel "Slusho" und "Cheese"¹⁶³ gewählt. Die Werbung war dahingehend für einen Hollywood-Blockbuster auch eher unkonventionell und zurückhaltend. So wurden zum Beispiel im Internet Webseiten eingerichtet, die die Teilnehmer, der zu Anfang stattfindenden Party, später als vermisst angegeben haben.¹⁶⁴

5.4.1 Inhaltsangabe

Wie auch schon "The Blair Witch Project" startet "Cloverfield" mit einer Texttafel, um dem Zuschauer die nötigsten Informationen zukommen zu lassen: "U.S. DEPARTMENT OF DEFENSE [...] MULTIPLE SIGHTINGS OF CASE DESIGNATE 'CLOVERFIELD' [...] CAMERA RETRIEVED AT INCIDENT SITE 'US-447' AREA FORMERLY KNOWN AS 'CENTRAL PARK'".¹⁶⁵ Eine Kamera wird im Central Park gefunden, die nun im Besitz der amerikanischen Verteidigungsbehörde ist. Das Publikum hat nun die Chance, gefundenes Filmmaterial zu sehen, welches die Ereignisse der Nacht vom 22. bis 23. Mai 2009 wiedergibt. Da teilweise Einstellungen vergangener Tage eingestreut werden, ist es wichtig zu erwähnen, dass das gezeigte Material auf einer Videokassette aufgenommen wurde, welche zuvor schon einmal bespielt worden war. Die ersten gezeigten Aufnahmen stammen somit vom

¹⁶² Erfolgreichster Film aller Zeiten. Bei einem Budget von 15.000 Dollar erreichte er ein Einspielergebnis von ungefähr 193,5 Millionen Dollar. Box OFFICE MOJO; Paranormal Activity. URL:

<http://boxofficemojo.com/movies/?id=paranormalactivity.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁶³ N. N.; IMDb; Cloverfield. URL: http://www.imdb.com/title/tt1060277/trivia?ref_=tt_trv_trv, aufgerufen am 17.07.13.

¹⁶⁴ Auf Jamieandteddy.com (Passwort: "jllovesth") können diverse kurzwe Videos von einem Paar eingesehen werden. N. N.; IMDb; Cloverfield. URL: http://www.imdb.com/title/tt1060277/trivia?ref_=tt_trv_trv, aufgerufen am 17.07.13.

¹⁶⁵ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2009); 1. – 2. Min.

27. April. Sie zeigen, dass Rob Hawkins (Michael Stahl-David)¹⁶⁶ und seine verflozene Liebe Beth McIntyre (Odette Annable) eine gemeinsame Nacht in der Wohnung ihres verzeisten Vaters verbringen, gelegen am Central Park. Kurz darauf schneidet die Aufnahme "zurück" zum 22. Mai. An diesem Tag bereiten Jason Hawkins (Mike Vogel) und dessen Freundin Lily Ford (Jessica Lucas) eine Abschiedsfeier für Jasons Bruder Rob vor, der aus beruflichen Gründen nach Japan ziehen möchte. Zu dieser Feier ist ebenso Robs bester Freund Hudson "Hud" Platt (T. J. Miller) eingeladen, der von Jason gebeten wird, mit der Kamera Abschiedsgrüße der Gäste auf Band festzuhalten. Die letzte zu erwähnende Person ist Marlena Diamond (Lizzy Caplan), für die Hud Gefühle empfindet. Später am Abend ist auch Beth zugegen, von der sich Rob aufgrund der Japanreise getrennt hat. Als die beiden sich streiten und Beth die Party frühzeitig verlässt, endet der erste Akt.

Nachdem Beth die Party verlassen hat, versuchen Hud und Jason den niedergeschmettern Rob wieder aufzubauen, da erschüttert ein Erdbeben Manhattan. Aus reiner Neugier wechselt die Partygemeinde die Räumlichkeiten und begibt sich auf das Dach. Von einer Explosion in Lower-Manhattan in Panik versetzt, zerstreuen sich die Menschen und verlassen das Gebäude, als danach der abgetrennte Kopf der Freiheitsstatue über die Straße rollt. Kurz darauf kriegt Hud ein Körperteil eines riesigen Ungeheuers vor die Linse, welches ohne große Mühe ein Hochhaus niederreißt. Die fünf Protagonisten entschließen sich, ihren Bezirk zu verlassen um nach Brooklyn zu flüchten. Der kürzeste Weg führt dabei über die Brooklyn-Bridge. Auf der Brücke angekommen, verlieren sich die Akteure in dem Getümmel und Rob, Hud, Lily und Marlena fallen zurück. Jason bemerkt das Zurückbleiben seiner Freunde und erklimmt eine Laterne, als ein gigantischer Schwanz die Brücke in zwei Hälften spaltet und Jason dabei mit in den Abgrund reißt.

Als Rob sein Telefon kontrolliert, hört er eine Nachricht von Beth ab, die in ihrer Wohnung gefangen ist und sich nicht bewegen kann. Folglich entschließt sich Rob, seiner großen Liebe zu helfen. Hud, Marlena und die trauernde Lily entscheiden sich, ihm zu folgen. Auf dem Weg zum Central Park, der "heißen Zone", geraten sie in ein Gefecht zwischen der Army und dem Monster. Gezwungenerweise flüchten sie in eine nahegelegene U-Bahn-Station. Der Ausgang ist aufgrund einer Explosion versperrt, so

¹⁶⁶ Namen laut N. N.; IMDb; Cloverfield. URL: <http://www.imdb.com/title/tt1060277/>; aufgerufen am 17.07.13.

entscheiden sie sich, durch die leeren Tunnel zu laufen und so dem oberirdischen Grauen zu entgehen. Jedoch werden sie in den U-Bahn-Schächten von einigen "Alien-Parasiten" angegriffen. Marlena erleidet bei dem Kampf eine heftige Bisswunde. An der nächsten Station verlassen sie den U-Bahn-Tunnel und stoßen so durch Zufall auf ein provisorisch eingerichtetes Lager und Lazarett der Army. Durch den Biss des außerirdischen Parasiten bricht Marlena zusammen und stirbt kurz darauf eines blutigen Todes. Ein Mitglied des Militärs möchte Rob die Möglichkeit geben, seine Freundin zu retten, und gibt ihnen die Zeiten, wann einerseits der letzte Helikopter zur Rettung von Zivilisten Midtown verlässt und wann andererseits das Militär mit Bomben Manhattan dem Erdboden gleichmachen will – "Hammer Down Protocol" genannt.

In Eile begeben sich die drei Überlebenden weiter in Richtung Central Park. Dort angekommen, stellen sie mit Erschrecken fest, dass Beth in ihrer Wohnung auf eine Metallstange gefallen war und sich diese durch ihre Schulter gebohrt hatte. Befreit retten sich die vier unter den größten Anstrengungen zu dem Ort, an dem die letzte Evakuierung stattfinden soll. Hier trennen sich ihre Wege, da Lily in einem anderen Helikopter davongeflogen wird. In einem zweiten Hubschrauber sehen Rob, Beth und Hud aus nächster Nähe, wie ein Jet seine Bomben auf das Monster abwirft. Voller Freude über den Tod bejubeln sie die Situation, als ein langer Arm ihren Hubschrauber zum Absturz bringt. Der Helikopter geht im Central Park zu Boden. Eine elektronische Stimme bestimmt den "Hammer Down" auf 15 Minuten.

Wie durch ein Wunder überleben die drei Freunde den Absturz und kriechen aus dem Wrack. Als plötzlich das Monster vor ihnen steht, hat Hud keine Chance und wird sofort getötet. Beth und Rob schaffen es, zu fliehen, und verkriechen sich unter einer Brücke. Dann beginnt die Bombardierung ganz Manhattans. Zum Schluss schneidet das Material noch einmal auf alte Aufnahmen des Bandes zurück. In diesen befinden sich Rob und Beth auf Coney Island. Er fragt sie, wie ihr Tag gewesen sei, und Beth antwortet mit einem Lächeln: "I had a good day."^{167, 168}

¹⁶⁷ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2009); 70. Min.

¹⁶⁸ Die Inhaltsangabe basiert auf dem Film.

5.4.2 Analyse

*"'Blair Witch' trifft 'Godzilla'. Die Bilder der Apokalypse erreichen uns als found footage, als Flaschenpost aus der Hölle."*¹⁶⁹

"Cloverfield" hat es geschafft, im Internet eine wahre Hysterie auszulösen. Über keinen Film wurde zu dem Zeitpunkt so überwiegend spekuliert wie über "Cloverfield". Aufgrund der gezielten Streuung von Informationen wurden das Interesse geschürt und die Gerüchte genährt. Wie schon damals zu "The Blair Witch Project" erkannten die Produzenten ihre Chance, im Internet eine Welle loszutreten. Welch ein Film würde sich wohl besser dazu eignen als ein "Selfmade-Homevideo"?!¹⁷⁰ Dieses "inoffizielle Godzilla-Remake" ist das beste Beispiel für Hollywoods kreative Köpfe, von denen es leider nicht allzu viele gibt.

Da die Produzenten und Marketingexperten nie davon ausgingen, dass man "Cloverfield" als wirklich "echtes" Material ansehen würde, wird logischerweise auf einen Vorspann der zwei großen, bekannten Filmproduktionsstudios nicht verzichtet. Ein brummender, martialischer, an detonierende Bomben erinnernder Sound stimmt das Publikum auf die Situation ein. Dies wird auch vorerst der letzte Sound sein, den der Rezipient vernehmen wird. Auf dem Konzept des Found Footage Films beruhend, entschied man sich dafür, keinen Soundtrack für den Film zu komponieren. Lediglich eineinhalb Minuten nach dem Einleiten des Abspanns blendet Musik ein.

Dann ist es ruhig. Ein TV-Farbtestbild erscheint und das entsprechende Piepen dröhnt in das Ohr des Zuschauers. Auf einer Schrifftafel werden die nötigsten Informationen zur Verortung des Filmes preisgegeben. Jenes umrahmt zwei wichtige Punkte. Der erste Anhaltspunkt ist der Ort, an dem das DV-Band gefunden wurde – Central Park in New York City – und der zweite, dass dieses Material Eigentum der US-amerikanischen Verteidigungsbehörde ist. Beide Aspekte untermauern den Ansatz der Realität.

Eine große Party mit vielen Gästen für einen besonderen Menschen. So viele Leute sind gekommen, um Rob Lebewohl zu wünschen. Die ungewöhnliche Machart muss vom Zuschauer erst einmal aufgenommen und akzeptiert werden. Genau dazu dienen die

¹⁶⁹ N. N.; Cloverfield. In: taz; daumenkino; Berlin 31.01.2008.

¹⁷⁰ Darauf wird in Abschnitt 5.5 noch genauer eingegangen.

ersten zwanzig Minuten. Auch wenn die Charaktere sehr oberflächlich gezeichnet sind und nichts wirklich Wichtiges zu sagen haben, erklären sie dem Publikum zumindest die Rollenverteilung. Rob und Beth sind die beiden Hauptfiguren, um die sich der Kosmos dieser kleinen Welt aus der oberen Mittelschicht dreht. Niemand ist hässlich, alle erfüllen ein gewisses Schönheitsideal. Ein Leben, "welches doch jeder gerne führen würde", typisch Hollywood eben. Der Auftakt dient somit nicht nur der grundlegenden Einführung der einzelnen Protagonisten, sondern ebenso der Vorstellung der Kamera. Denn wie es auch beim Menschen ist, so braucht man möglicherweise eine Weile, sich an jemanden, oder in diesem Fall, an etwas zu gewöhnen. Damit das Prinzip des Found Footage Stils und der zuvor geschalteten Werbekampagne aufgeht, entschieden sich J.J. Abrams und Matt Reeves für unbekannte Schauspieler.¹⁷¹

Nachdem das ruhige und relativ wackelarme Eingangsszenario abgeschlossen ist, geht alles Schlag auf Schlag. Ein Erdbeben, die Lichter fallen aus, eine gigantische Explosion, Panik. Beim Verlassen des Gebäudes geschieht der erste große Knall, als der Kopf der Freiheitsstatue die Straße entlangrollt. Während es für ein paar Sekunden vergleichsweise still ist, machen einige Bewohner noch schnell ein Foto oder Video mit ihren Handykameras. Die Thematik der Web-2.0-Gesellschaft, in der wir leben, zieht sich in größeren Phasen durch den kompletten Film. Für ein Foto ist immer Zeit und ein Video ist umgehend auf Youtube oder anderen Onlineplattformen hochgeladen. Nichts bleibt verborgen und alles darf, kann und muss mit der Welt geteilt werden.

Die Angst und das Durcheinander werden von der Kamera wunderbar eingefangen. Hier macht sich der Einsatz von kleinen, handlichen Filmkameras bezahlt. Mithilfe einer Plansequenz¹⁷² wird das ganze Ausmaß der Zerstörung festgehalten. In Filmminute 21 bringt das Monster ein Gebäude zum Einsturz. Von Weitem hält Hud mit seiner Videokamera voll drauf. Das Haus birst unter seinem eigenen Gewicht und schiebt eine Staubwolke aus Schutt und Asche vor sich her. Der nahestehende Vergleich mit dem 11. September 2001 wird hier sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Ängste vor einem weiteren Terroranschlag dieses Ausmaßes werden auf immer in den Köpfen der Welt,

¹⁷¹ Lediglich Mike Vogel könnte von früheren Produktionen, wie "Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre (2003)", bekannt sein.

¹⁷² Eine Plansequenz bezeichnet eine extrem lange Einstellung oder Szene, die nicht durch einen Schnitt zersetzt ist und somit zur Authentizität oder Untermalung der Szene beitragen kann. Hier ist anzumerken, dass die angedeutete Plansequenz zwar als so eine aussieht, aber aufgrund der VFX (Visual Effects) und CGI (Computer Generated Imagery) aufgeteilt werden musste. Mithilfe von unsichtbaren Schnitten wird dies kaschiert.

aber vor allem in den Köpfen der New Yorker verankert sein. Da in "Cloverfield" natürlich nicht von den Taliban oder anderweitigen Terroristen die Rede ist oder sein darf, ist es nun ein anderer Terror – der eines gigantischen Monsters. Ob diese Parallele beabsichtigt war oder nicht, so ist sie doch gegeben. Das Ungeheuer in "Cloverfield" könnte durchaus symbolisch für die Monster der Menschen stehen, da es unter uns ebenso mehr als genug gibt, die bereit sind, zu zerstören und zu morden.



36



37

Abbildung 36: Ein Hochhaus stürzt ein; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)¹⁷³

Abbildung 37: Der südliche Tower kollabiert; CameraPlanetArchive – *9/11 Archive Footage-South Tower collapsing* (2006)¹⁷⁴



38



39

Abbildung 38: Menschen Flüchten vor der heranrasenden Staubwolke; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)¹⁷⁵

Abbildung 39: Menschen versuchen sich vor den Trümmern in Sicherheit zu bringen; heene – *World Trade Centre collapse very close to towers* (2007)¹⁷⁶

¹⁷³ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2008); 20. Min.

¹⁷⁴ Aus: CameraPlanetArchive – *9/11 Archive Footage-South Tower collapsing* (2006) oder http://www.youtube.com/watch?v=8Mz0_x7313I; 1. Min, 25. Sek; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁷⁵ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2008); 20. Min.

¹⁷⁶ Aus: heene – *World Trade Centre collapse very close to towers* (2007) oder <http://www.youtube.com/watch?v=smreRx51cus>; 16. Sek; aufgerufen am 17.07.13.



40



41

Abbildung 40: Vereinzelt irren Personen durch die dichte Staubwolke; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)¹⁷⁷

Abbildung 41: Feuerwehrmänner am Ground Zero; JMAIN SNIPES – *9/11 ATTACK ON TWIN TOWERS [NEW] footage* (2013)¹⁷⁸

Die subjektive Kamera besitzt eine Kraft, der sich niemand entziehen kann. Den dreckigen, verwackelten Bildern entspringt eine Authentizität, als wäre man vor Ort, als würde man den Schrecken am eigenen Leib erfahren. Aufgrund dessen, dass es keine zweite Kamera gibt, sehen wir alles aus der Perspektive von Hud, der in diesen Momenten auch nicht mehr sehen könnte als der Zuschauer selbst. Eine ebenso beeindruckende Szene, in der man den Vorteil des Found Footage Stils voll ausspielt, ist in Filmminute 34. Rob erhielt kurz zuvor die Nachricht von Beth, in der er erfährt, dass sie verwundet in ihrer Wohnung liegt. Da Rob sie immer noch liebt, kann er sie nicht einfach zurücklassen und macht sich auf den Weg, sie zu befreien. Lily, Hud und Marlena versuchen, ihm diese Idee auszureden. Als sie damit keinen Erfolg haben, begleiten sie ihn. Seit dem letzten Angriff ist ein wenig Ruhe eingekehrt. Doch plötzlich taucht das Monster vor ihnen wieder auf und bevor überhaupt irgendjemand etwas sagen oder entsprechend reagieren kann, fliegt eine Rakete über ihren Köpfen hinweg. Hinter den Protagonisten ist ein Gruppenzug der Army. Zwischen zwei Fronten eingekesselt, bleibt ihnen gar nichts anderes übrig, als auszuharren. Übermannt von der Situation, hoffen und bangen sie, dass das Ungetüm zu Fall gebracht wird. Als sie realisieren, dass sie hier auf keinen Fall bleiben dürfen, entschließen sie sich in einen nahegelegenen U-Bahnhof zu flüchten, kurz bevor das Monster ihre Straße erreicht. Das unheilvolle Brüllen der Bestie und die Geschosse aus den Panzern und Maschinenpistolen der Soldaten vermischen sich

¹⁷⁷ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2008); 22. Min.

¹⁷⁸ Aus: JMAIN SNIPES – *9/11 ATTACK ON TWIN TOWERS [NEW] footage* (2013) oder <http://www.youtube.com/watch?v=NZj47N0J2r0>; 5. Min, 19 Sek.; aufgerufen am 17.07.13.

zu einem bildgewaltigen Cocktail eines nervenaufreibenden Gefechtes voller Spannung und trügerischem Realismus.

Während in "The Blair Witch Project" noch viele Unschärfen und Blendenflecke die Sicht des Publikums vernebelten oder sogar teilweise eine totale Finsternis die Leinwand verschlang, ist "Cloverfield" das komplette Gegenteil. Der gern verwendete Begriff Blockbuster ist die wohl beste Umschreibung für diesen Film. War bei der Hexensaga das Prinzip des "Nicht-Wissens" der ausschlaggebende Faktor, so ist es bei dem Monster-Actioner "das Sehen". Vor der Linse geht einiges zu Bruch, Dinge werden durch die Gegend katapultiert, Sachen in die Luft gesprengt und sogar die komplette Brooklyn-Bridge dem Erdboden gleichgemacht. Das Geheimnis des vergleichsweise niedrigen Budgets dieses doch so zerstörerischen Kinofilms ist der Found Footage Stil.

Mit dessen Hilfe muss ein nur sehr kleines Bild mit Leben gefüllt werden. Alles, was darum geschieht, ist völlig egal. Die Kameraperspektiven wechseln zwischen Totalen und näheren Einstellungen. Solange das Bild hin- und herschwankt und die Risssschwenks die Aufnahmen verwischen, ist keine große Nachbearbeitung der VFX/CGI¹⁷⁹ notwendig. Damit jedoch das Gefühl eines gewaltigen Blockbusters nicht verlorenggeht, gibt es hin und wieder Totalen, in denen die optischen Effekte vollends ausgespielt werden.



42

Abbildung 42: Die Brooklyn-Bridge ist kurz vor dem Einsturz; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)¹⁸⁰

¹⁷⁹ VFX: Visual Effects; CGI: Computer Generated Imagery.

¹⁸⁰ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2008); 27. Min.



43



44

Abbildung 43: Das Ungeheuer wird von dem Militär attackiert; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)¹⁸¹

Abbildung 44: Das Monster entdeckt den auf dem Boden liegenden Hud; Matt Reeves – *Cloverfield* (2008)¹⁸²

Anekdote:

*"Images from King Kong und die weiße Frau, Dinosaurier in New York, and Formicula are hidden within the film. Each image is seen extremely briefly, for only a single frame, during a camera edit. The "Them!" picture is shown at 00.24.06, the "Beast from 20,000 Fathoms" picture is shown at 00.45.27, and the "King Kong" picture is shown at 1.06.55. A brief clip of Rob and Beth at a train station is seen with the "King Kong" image at 1.06.51."*¹⁸³

¹⁸¹ Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2008); 65. Min.

¹⁸² Aus: Matt Reeves – *Cloverfield* (2008); 66. Min.

¹⁸³ N. N.; IMDb; Cloverfield. URL: http://www.imdb.com/title/tt1060277/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

5.5 Negativ ["The Devil Inside"]

Bei dem ganzen Hype um Found Footage Filme war es nur eine Frage der Zeit, bis jemand das Potenzial und das Format missverstehen würde. Für die größten Filmstudios zählte schon immer nur eins – das Geld. Diese Prämisse wäre nicht weiter verwunderlich, wenn sie auf deduzierten Zusammenhängen basieren würde. Das Ziel eines jeden Unternehmens ist logischerweise der Gewinn. Die zahllosen Sequels und das Ausschlachten von Sparten und Genrefilmen sind zu einem ungeheuren Wahn verkommen. Es werden keine individuellen Konzepte oder Geschichten gefördert, sondern lieber immer wieder auf dasselbe Grundgerüst aufgebaut. Bei all diesen abstumpfenden Filmprojekten gab es 2010 einen Lichtschein am Horizont. Paramount Pictures gründete die Tochterfirma "Insurge Pictures", die mit diversen reißerischen Sprüchen für sich warb: *"We want to try something different and deconstruct the Hollywood system."*¹⁸⁴

Die Idee war es, zehn Filme für eine Millionen Dollar zu produzieren. In Deutschland würde sich jeder Filmemacher nach solch einem Etat die Finger lecken beziehungsweise die Studios sehr sorgfältig mit (für deutsche Verhältnisse) so einer Menge Geld umgehen. Seitdem Filme wie "Paranormal Activity" oder auch "Cloverfield" mit kleinen Budgets zu großem Erfolg erlangt sind, war die Versuchung groß, auf das Zugpferd namens Found Footage aufzuspringen. Doch bedeutet das gleiche Konzept nicht automatisch den gleichen Gewinn. Ein sehr ungewöhnliches Phänomen ist der Film "The Devil Inside", welchen Insurge Pictures auch als erstes Projekt in Angriff nahm. Bei einem Budget von nur 1.000.000 \$ spülte dieser 101.386.096 \$ in die Kinokassen.¹⁸⁵ Der Erfolg mag den großen Studiobossen vielleicht recht geben, doch stellt sich hier die Frage, ob solche Kinoprojekte einen Fluch oder einen Segen für die Filmlandschaft darstellen.

¹⁸⁴ HERNANDEZ, EUGENE; Hollywood Studio to Back Micro-Budget Movies. URL: http://www.indiewire.com/article/hollywood_studio_boosts_micro-budget_movies; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁸⁵ BOX OFFICE MOJO; The Devil Inside. URL: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=devilinside.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

5.5.1 Inhaltsangabe

"The Devil Inside" basiert auf einer wahren, aber diesbezüglich relativ frei zusammengesetzten Geschichte.¹⁸⁶ In dem von Insurge Pictures produzierten Streifen ermordete Maria Rossi (Suzan Crowley)¹⁸⁷ am 30. Oktober 1989 drei Personen, die an ihr einen Exorzismus durchführen wollten. Dies gestand sie kurz darauf der Polizei, die die Schilderung der Gräueltaten vor Ort auf Band festhielt. Als der Vatikan davon erfährt, wird Maria Rossi umgehend in ein katholisches Krankenhaus für psychotisch erkrankte Patienten mitten in Rom eingewiesen.

Ungefähr zwei Jahrzehnte später versucht ihre Tochter, Isabella Rossi (Fernanda Andrade), mithilfe des Kameramanns Michael Schaefer (Ionut Grama) eine Dokumentation über den Exorzismus und ihre Mutter zu drehen, um die Ereignisse der damaligen Zeit verstehen und verarbeiten zu können. Auf ihrer Reise kommt sie konsequenterweise auch nach Rom, wo sie in der "Apostolic Academy of Rome" vorbeischaut. Dort lernt sie zwei Priester namens Ben Rawlings (Simon Quarterman) und David Keane (Evan Helmuth) kennen. Bevor sie sich zu weiteren Unterredungen mit den Geistlichen trifft, hat sie beschlossen, ihre Mutter zu besuchen. Der leitende Arzt vertritt die Meinung, dass Maria Rossi weder von einem Dämon noch vom Teufel persönlich besessen ist, sondern das Gehirn "lediglich" seiner üblichen Funktionsweise nicht nachkommt. Daraufhin darf Isabella zu ihrer Mutter. An den Wänden hängen verschiedene Zeichnungen und an den Armen hat sie sich Kreuze ins Fleisch geritzt, sowie eins auf der Innenseite ihrer Unterlippe. Die Konfrontation wird abrupt beendet, als ihre Mutter einen Anfall zu haben scheint.

Am darauffolgenden Tag macht sich Isabella auf den Weg, um sich mit den Priestern Ben und David zu treffen, die das zuvor im Krankenhaus aufgezeichnete Material untersuchen sollen. Nachdem sie feststellen, dass sehr wohl eine dämonenhafte

¹⁸⁶ Im Jahre 1989 wurde eine 70-jährige Frau, Edna Phillips von ihrer Nachbarin Maria Rossi, 17 Jahre alt, und ihrer Freundin Christina Molly, ebenfalls 17, brutal ermordet. Mit einem Hundehalsband wurde sie erdrosselt und mit einem Messer fast skalpiert. Der Grund der Tat konnte nie wirklich geklärt werden. Die Toxin-Untersuchung ergab, dass die beiden Mädchen einige Drogen intus hatten. Am nächsten Tag soll Maria Rossi zu der Melodie des "Zauberers von Oz" gesungen haben: "We've killed Edna."; DUNN, PETER; Despair and death on an estate without hope: Peter Dunn looks at the background to the brutal murder of a lonely old woman whose cries for help went unheeded. URL: <http://www.independent.co.uk/news/uk/despair-and-death-on-an-estate-without-hope-peter-dunn-looks-at-the-background-to-the-brutal-murder-of-a-lonely-old-woman-whose-cries-for-help-went-unheeded-1496695.html#>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁸⁷ Namen laut N. N.; IMDb; The Devil Inside. URL: http://www.imdb.com/title/tt1560985/?ref_=sr_1; aufgerufen am 17.07.13.

Gestalt in Maria wohnen könnte, entschließen sich die Gelehrten, Isabella in ihr kleines Geheimnis einzuweihen. Sie vollziehen Exorzismen. Die Kirche genehmigt nur ein Eingreifen, wenn der Beweis auf einen Dämon eindeutig bestätigt werden kann. Doch nicht immer ist dies der Fall. Damit diesen Leuten aber trotzdem geholfen wird, entschlossen sich Ben und David, auf eigene Faust zu agieren. Mithilfe von verschiedensten Geräten wollen sie überprüfen, ob eine Besessenheit vorliegt oder der Patient "einfach nur" erkrankt ist. Damit Isabella die Praktiken und den Exorzismus besser verstehen kann, laden die beiden sie zu einer solchen Sitzung ein.

Die vier begeben sich zu einem Haus, in dem Rosa Sorlini (Bonnie Morgan) bei ihren Eltern lebt. Dort erklärt ihnen die Mutter, dass sie ihr Kind aus Angst und Sorge in den Keller gebracht hat. Auf einem Bett liegt das Mädchen, die Arme und Beine unmenschlich verdreht. Sie vollziehen an ihr den Exorzismus und haben nach einigen Mühen anscheinend Erfolg. Gestärkt durch diesen positiven Ausgang wollen sie nun Isabells Mutter von ihrem Dämon befreien. Da die Kirche diesem Vorgang nie zugestimmt hat, wollen sie es trotzdem ohne Erlaubnis durchführen. Doch dieses Mal läuft es nicht so wie geplant. Maria Rossi scheint gleich von mehreren Dämonen befallen zu sein und wendet sich gegen die, die ihr helfen wollen.

Wieder zu Hause, analysieren sie die Aufnahmen und stellen fest, dass sich David leicht verändert hat. Sich ohne dabei etwas zu denken, macht sich David auf den Weg, eine Messe abzuhalten. Michael begleitet ihn, um noch mehr Schnittmaterial für die Dokumentation zusammenzubekommen. Voller Schrecken hält er auf Band fest, wie David mit voller Absicht und unter starrem Blick ein Baby beim Taufen in das geweihte Wasser drückt und es zu ertränken versucht. Ohne wirklich begreifen zu können, was gerade passiert ist, folgt Michael David zurück in sein Haus, in dem Ben und Isabelle weiterhin das Material untersuchen. David stolpert hinauf in die zweite Etage. Bevor Michael den beiden überhaupt die ganze Situation erklären kann, hören sie, wie oben Möbel und Gegenstände umkippen und umherfliegen. Schnell begeben sich alle in den zweiten Stock. Dort finden sie David mit aufgeschnitten Unterarmen und zurückgerollten Augen. Plötzlich taucht die Polizei auf und versucht, die Situation unter Kontrolle zu bringen. Dabei schafft David es, sich eine Pistole anzueignen und steckt sich diese in den Mund. Während dieser das "Gebet des Herrn" rezitiert, scheint der Dämon mehr und

mehr Besitz von ihm zu ergreifen, so betätigt er schließlich den Abzug der Pistole. Gleich darauf erleidet Isabella einen ungewöhnlichen Anfall.

Im Krankenhaus attackiert Isabella eine Schwester und dort begreift Ben, dass nun auch sie unter dem Bann des Dämons steht. Um sie davon zu befreien, braucht er die Hilfe eines weiteren Priesters. Daher flieht er zusammen mit ihr und Michael in einem Auto. Dort erwacht sie erneut und greift Michael, der das Auto steuert, an. Ben kann sie von ihm herunterziehen, dennoch scheint es, als dass der Dämon sich auf Michael übertragen hätte oder ihn zumindest beeinflussen würde. Er schnallt sich ab und fährt mit Vollgas in ein anderes, auf der gegenüberliegenden Spur heranfahrendes Auto.¹⁸⁸

5.5.2 Analyse

*"Und so bleibt als ärmster Teufel in diesem Trauerspiel der Antichrist selber. Dass der offenbar nur in solche dröge Typen wie hier fahren kann, ist dann doch bemitleidenswert."*¹⁸⁹

Was macht den Found Footage Film aus? Die Wahrung eines filmischen Realismus! Dem Publikum von heute ist durchaus bewusst, dass es in einem gemütlichen Kinosessel sitzt und sich für die nächsten Stunden einem inszenierten Werk hingeben wird. Trotz alledem möchte der Zuschauer in einen Bann gezogen werden und mit den Darstellern mitfiebern, gerade weil das Format "Found Footage" einen hohen Grad an Authentizität verspricht. Die umnachtende Dunkelheit in einem einsamen Wald, die alles verschlingende Panik, wenn jemand die Treppenstufen eines Kellers hinabsteigt oder die kalte Angst, wenn jemand in einem Bett liegt und man nicht schauen mag, ob sich vielleicht doch ein ekliges Monster darunter versteckt hält. All diese menschlichen Urängste bewegen uns in einem solchen Film, da sie jeder von uns schon einmal verspürt hat. Ob man an Dämonen, Geister, Hexen und andere übernatürliche Phänomene glaubt, ist jedem selbst überlassen, man möchte sich jedoch trotzdem in einem solchen Film

¹⁸⁸ Die Inhaltsangabe basiert auf dem Film.

¹⁸⁹ BANASKI, ANDREAS; Exorzismus-Trash "Devil Inside": Armer Teufel Antichrist. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/exorzismus-trash-devil-inside-armer-teufel-antichrist-a-818367.html>; aufgerufen am 17.07.13.

durch die Atmosphäre und die Charaktere in der Geschichte verlieren. „The Devil Inside“ von William Brent Bell lässt keinen dieser Ansprüche durchblicken.

Bereits zu Beginn schleicht sich ein kleiner Schönheitsfehler ein. Dieser wäre nicht weiter zu beachten, wenn er nicht schon jetzt aufzeigen würde, wie das Prinzip des Found Footage Films missverstanden beziehungsweise eher unkonsequent durchgesetzt wurde. Wie bei jedem solcher Spielfilme zuvor, wird auch hier der Zuschauer über Schrifttafeln auf die folgende Geschichte eingestimmt. Allerdings ist diesem Intro ein leichter Score¹⁹⁰ unterlegt, um das Publikum in Stimmung zu versetzen. Das wäre nicht grundlegend verkehrt, widerspräche es nicht der Funktionsweise des Found Footage Stils. Dieser elementare Bruch zieht sich durch den gesamten Film und steht sich folglich selbst im Wege. Vor allem sind es diverse Kameraeinstellungen, die mehr Fragen aufwerfen als beantworten und somit den Zuschauer automatisch aus dem filmischen Konstrukt herausreißen. Der Rückblick auf VHS-Material der Polizei aus den 1980er-Jahren ist noch die positivste Überraschung dieses Horrorstreifens. Die detaillierte Arbeit des Innenrequisiteurs erfüllt die Szenerie mit einer dumpfen Schwere, die nicht nur auf den Schultern der Beamten lastet. Niemand würde sich gern in diesem Haus aufhalten, insbesondere nicht mit drei blutüberströmten Leichen auf dem Boden und einer angeblich vom Teufel besessenen Frau, die sich irgendwo versteckt hält.



45



46

Abbildung 45: Ein Polizeieinspektor kommentiert den Tatort; William Brent Bell – *The Devil Inside* (2012)¹⁹¹

Abbildung 46: Die Leiche einer Nonne wird entdeckt; William Brent Bell – *The Devil Inside* (2012)¹⁹²

¹⁹⁰ Der Score ist die extra für einen Film komponierte Musik.

¹⁹¹ Aus: William Brent Bell – *The Devil Inside* (2012); 1. Min.

¹⁹² Aus: William Brent Bell – *The Devil Inside* (2012); 2. Min.

Ist die geschichtliche Einführung zu Ende, springt der Film in das Jahr 2012. Hier begegnet der Zuschauer erstmals Isabella Rossi, die gerade für eine Dokumentation über ihre Mutter, Maria Rossi, interviewt wird. In "The Blair Witch Project" könnte die wacklige Kamera in der Hinsicht begründet werden, dass Filmstudenten sich daran machten, einen Dokumentarfilm zu drehen. Doch fragt sich selbst der Laie, warum es in der heutigen Zeit ein professioneller Kameramann nicht hinbekommt, die Kamera in einem Interview ruhig zu halten. Das angepeilte, aber falsch umgesetzte Konzept wirkt dem Film umso stärker entgegen, je mehr Minuten verstreichen. Als sich Isabella und ihr Kollege Michael mit einigen Geistlichen in einer Bar auf einen Plausch treffen, ist die Kamera stets dabei. Entweder hat Michael einen Hang für verwackelte Aufnahmen oder selbst in einem ruhigen Lokal soll die Authentizität aufgrund schwankender Bilder gesteigert werden. Eine ähnliche konträre Situation findet sich in der ersten Begegnung der Tochter Isabella mit ihrer Mutter Maria. Aufgrund der schweren Anfälle von Ms. Rossi wurde in ihrem Zimmer eine Kamera installiert, die alle Vorgänge aufzeichnen soll. Über die Überwachungskamera verfolgt der Zuschauer, wie Isabella langsam und vorsichtig das Krankenzimmer betritt. Plötzlich erfolgt ein Schnitt in eine Halbnahe-Over-Shoulder auf Maria. Dies bedeutet aber, dass Michael zuvor in der Perspektive der Überwachungskamera hätte zu sehen sein müssen, da dieser Film den Anspruch eines Found Footage Films in sich birgt – oder dies zumindest angeblich tut. Der weitere Verlauf ist nicht minder konfus. Im Laufe der Zeit verliert man schnell das Gefühl, einen wahren Found Footage Film zu sehen. Es wirkt alles stilisiert, unnatürlich und affektiert. Die Schnitte folgen keiner logischen "unlogischen" Folge. Während bei "Cloverfield" und "The Blair Witch Project" die wirren Schnitte einen thematischen und storybezogenen Hintergrund haben, wirken die Bildwechsel bei "The Devil Inside" gezwungen und aufgesetzt.

Zu der recht langsamen Handlung und unvorteilhaften Umsetzung kommt die eher berechnende und einfallslose Charakterzeichnung hinzu. Sei es Isabelle, Michael oder die beiden Geistlichen Ben und David. Jeder der vier Hauptcharaktere ist eine eindimensionale Zeichnung eines Menschen, die nur dazu dient, die Story an gewissen Stellen zu rechtfertigen oder voranzutreiben. Somit fällt es dem Zuschauer schwer, sich um die Akteure zu sorgen oder mit ihnen mitzufiebern, wenn zusätzlich zu der ersten Teufelsaustreibung nur die standardisierten Verrenkungen und Flüche vom Stapel

gelassen werden. Die schon relativ kurze Lauflänge von zweiundachtzig Minuten wird in Kombination mit den Charakteren und der Story sowie der fehlerhaften künstlerischen Umsetzung zu einer nervlichen Zerreißprobe.

Das kontroverse an "The Devil Inside" ist das Einspielergebnis in Bezug auf das ausgegebene Budget. *"What's a million dollar to a big-budget picture studio? It's nothing, and if this concept fails, nobody will even need to bat an eyelash"*¹⁹³, schrieb Mike Eisenberg in seinem Blog auf Screen Rant. Mithilfe dieser passenden Metapher bringt er das Problem auf den Punkt. Innerhalb eines Wimpernschlages wird in Hollywood über Millionenbeträge¹⁹⁴ entschieden, und sollte solch ein Film floppen, wird das kaum jemanden kümmern. Nun spielte der Exorzismus-Abklatsch doch das Hundertfache seines Produktionsbudgets ein, welches auf den ersten Blick verheißen mag, dass der Film gar nicht so schlecht sein kann. Jedoch beweisen diverse Kritiken¹⁹⁵ das genaue Gegenteil.

Dies ist eine Begebenheit, auf die die Traumschmiede mehr und mehr zusteuert. Ein Produktionsstudio, welches eine Herstellungsweise von industriell gefertigten Film mit hohen Investitionseinlagen verfolgt, wobei das Wort "hoch" relativ zu verstehen ist, wird immer den Anspruch des Gewinns als oberste Prämisse in Aussicht haben. Sie sind somit nichts weiter als Unternehmen, wie sie in jedem anderen Bereich der Wirtschaft zu finden sind. Die Ambition, am Ende des Jahres schwarze Zahlen zu schreiben, ist absolut verständlich, dennoch besteht die Gefahr, dass die "Kunst" des Filmemachens am Ende zu einem reinen industriellen Erzeugnis verkümmert.

So passt auch "The Devil Inside" in dieses Bild der Geldgier, indem das Prinzip des Found Footage Stils kopiert, aber nicht wirklich verstanden wurde und somit wohl als ein weiteres anspruchloses Produkt in der Filmpalette Hollywoods dahinsiechen wird.

¹⁹³ EISENBERG, MIKE; Paramount Introducing Micro-Budget Branch, Insurge Pictures. URL: <http://screenrant.com/paramount-introducing-micro-budget-branch-insurge-pictures-mikee-48355/>; aufgerufen am 17.07.13.

¹⁹⁴ Damit ist kein Blockbusterbudget von 250 Millionen Dollar gemeint, sondern die angesprochenen "Mikroinvestitionen" im einstelligen Millionenbereich.

¹⁹⁵ N. N.; IMDb: 4,1/10. URL: http://www.imdb.com/title/tt1560985/?ref_=sr_1; aufgerufen am 17.07.13; PETERSON, CHRISTOPH; Filmstarts: 1,5/5. URL <http://www.filmstarts.de/kritiken/193483/kritik.html>; aufgerufen am 17.07.13; N.N.; Rotten Tomatoes: 2,7/10. URL: http://www.rottentomatoes.com/m/the_devil_inside/; aufgerufen am 17.07.13.

Anekdote:

"Matthew Peterman and Brent Bell first came up with the idea for the movie when they read an article about the Vatican starting a school for exorcism."¹⁹⁶

¹⁹⁶ N. N.; IMDb; The Devil Inside. URL: http://www.imdb.com/title/tt1560985/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

Abschnitt 6

Zusammenfassung

Das Found Footage Genre ist nur den allerwenigsten bekannt, obwohl es eine größere Anerkennung verdient hätte. Seit fast einhundert Jahren führt es ein Schattendasein. Es galt als "Kino des kleinen Mannes", als das Kino derer, die kein Geld für kostspielige Sets oder Kameras hatten. Das bestmögliche Beispiel ist das Nutzen von Material, welches aus Mülltonnen – Schnittabfall – gewonnen wurde. Natürlich fand dieses Prinzip auch bei den Filmemachern seine Anwendung, die in der Neukombination vorhandenen Materials ihre Leidenschaft, eine Bestimmung fanden.

Schon die Avantgardisten der 1920er-Jahre erkannten das Potenzial des neu entdeckten Kunstmediums Film. In ihren Augen verbarg der Film mehr als eine bebilderte Buch- oder Theaterversion des Geschichtenerzählens. Sie sahen in ihm die Möglichkeit, zu erfreuen, zu karikieren, jedoch auch zu kritisieren und zu beleuchten, vor allem aber die Wahrheit wiederzugeben und einen Anspruch an der Realität zu wahren, die in industriell gefertigten Spielfilmen zuhauf untergraben wurde. Aufgrund der vielen Möglichkeiten, die der Found Footage Film bietet, gelingt es dem Filmemacher damals wie heute, seinen Unmut oder seine Begeisterung, seinen Standpunkt und Sichtweise über gewisse Meinungen und/oder aktuelle Besonderheiten Ausdruck zu verleihen.

Dem Regisseur steht dabei die Montage als wichtigstes Prinzip zur Seite. Sie dient als bedeutendstes Mittel zur Gestaltung und Rekontextualisierung vorhandenen Materials, welches in dem Film "THE MOVIE"¹⁹⁷ von Bruce Conner auf deutliche Weise zum Vorschein kommt. Durch das detaillierte Akzentuieren der Bilder ist es dem Filmemacher vergönnt, einen Film zu kreieren, der in seiner Komplexität und seinen abwechslungsreichen Sinnbildern eine höhere Ebene der Bedeutung erlangen kann. Jenes genutzte Material kann aus den verschiedensten Quellen stammen. Das Repertoire reicht von Spielfilmen über Archiv- und Lehrmaterial bis hin zu Amateur- und Imagefilmen.

¹⁹⁷ "THE MOVIE" wird in Abschnitt 2.3.3 behandelt.

Das Genre des Found Footage Film war und ist teilweise noch ein beliebtes Mittel für Filmemacher. Doch ahnte wohl niemand, welche Bedeutung dem Found Footage Film noch einmal zuzusprechen sein sollte. Aufgrund der stetigen technischen Weiterentwicklung im Bereich des Films und des Aufkommens des Videos in den 1970er-Jahren verschob sich die Auffassung der Wahrnehmung der Wirklichkeit, also der Authentizität, hin zum Spektrum des Videobereiches. Die Video-Ära führte ein Konzept ein, welches mithilfe von verwackelten, ausgeblichenen und unscharfen Aufnahmen eine Art der Realität in sich verkörperte. Ein jeder kennt den Look von Homevideos oder von Amateur-Material der Nachrichtenberichterstattung aus Krisengebieten. Durch die jahrelange Konditionierung des Rezipienten konnte eine zweite Realität geschaffen werden, die in der Umsetzung des Found Footage Stils heutiger Spielfilme mündet. Mit dem auf das Nötigste reduzierten Gruselschocker "The Blair Witch Project"¹⁹⁸ wurde eine Tür einer Filmlandschaft aufgestoßen, die bis zum Jahre 1999 eher ein Nischendasein führte und von nun an den Look heutiger Spielfilme mitbestimmt.

¹⁹⁸ "The Blair Witch Project" wird in Abschnitt 5.3 behandelt.

Abschnitt 7

Ausblick

Das Internet und die moderne Digitalisierung schaffen eine drastische Erleichterung der Aneignung von fremden Bildern. Aufgrund des Zugangs zu online gespeicherten Aufnahmen verschiebt sich die Perspektive im Bezug auf das Verständnis gegenüber dem Found Footage Film. Die eindeutige Übersetzung dieses Begriffes lautet "Film aus gefundenem Material". Der Ausdruck spiegelt das (un-/gewollte) Suchen, das Auffinden und das Verarbeiten von Material wider, welches für eine andere Produktion zur Verfügung stand beziehungsweise produziert worden ist. Nun ist es eine Frage der Definition und eine Frage der Perspektive, ob man in der heutigen Zeit noch von Found Footage sprechen kann. Arbeitet jemand im analogen Bereich der Filmherstellung, so ist dieser Begriff wohl immer noch zutreffend. Bei der Herstellung eines Found Footage Films geht es gleichermaßen um den persönlichen Kontakt zu dem Material, das Entdecken einer möglicherweise fremden Kultur oder das individuelle Neukombinieren verschiedenster Filme. Im Internet wird dieser Anspruch zu Teilen oder möglicherweise voll und ganz aufgehoben. Die immense Fülle an Bildern und der relativ leichte Zugang zu jedweden nur erdenklichem digitalisiertem Material wird dafür sorgen, dass das originale Schaffen von Found Footage Filmen mehr und mehr in Vergessenheit geraten wird.

Der Found Footage Stil steht dahingehend noch in voller Blüte. Die günstigen Produktionskosten und die Aussicht auf einen angenehmen oder gar horrenden Gewinn werden auch in Zukunft die großen Studios dazu veranlassen, jene Spielfilme herauszubringen. Das größte Problem wird dabei sein, dass das Ausschachten eines modernen, populären Themas dazu führt, dass der Markt bald mit innovativlosen Filmen im Found Footage Stil überschwemmt sein wird – wenn er es nicht schon ist. Somit stirbt dieses einzigartige Stilmittel schneller, als es die Jahre zuvor im Schatten des großen Mediums Film verbracht hat.

"During the 19 years between Cannibal Holocaust and The Blair Witch Project there were only three found footage horror movies; between The Blair Witch Project and Paranormal Activity, there were 11 and since Paranormal Activity there have been over 50 with more on the way."¹⁹⁹

¹⁹⁹ BAKER, RON T.; The Evolution of the Found Footage Horror Subgenre. URL: <http://dementedprojects.blogspot.de/2013/02/the-evolution-of-found-footage-horror.html>; aufgerufen am 17.07.13.

Abschnitt 8

Fazit

Der Found Footage Film bietet in seiner Komplexität eine Herangehensweise, die aus verschiedenen Blickwinkeln charakterisiert werden kann. Die Wahl der Aspekte fundiert auf einer allgemeinen Betrachtungsweise. Aufgrund der doch eher sehr unbekannten Thematik "Found Footage Film" sollte in dieser Bachelorarbeit jenes Genre detaillierter untersucht werden. Somit befasst sich diese Arbeit einerseits mit den historischen Aspekten dieser besonderen filmischen Umsetzung, andererseits auch mit der Analyse von Spielfilmen aus der Neuzeit, damit ein angemessener Vergleich dieser beiden Filmrichtungen vorgenommen werden kann. Die filmische Entwicklung oder aktuelle Nutzung in der heutigen 2.0-Gesellschaft bieten noch umfassendere und weitreichendere Formen der Analyse. Somit ist dieser Diskurs, um bei der grundlegenden Metapher des Films zu bleiben, nur ein kleiner Ast an einem alten, großen Baum der Gattung Found Footage Film.

Das Found Footage Genre unterscheidet sich von dem heutigen Verständnis des Found Footage in einer maßgeblichen Form. Zeigen die traditionellen Filme eine künstlerische Neuinterpretation und persönliche Auseinandersetzung mit aufgefundenem, wiederverwertem Material auf, so gebraucht der heutige Found Footage Stil keine vorproduzierten Bilder, sondern steht für sich allein. Jedoch könnte man sich darauf einigen, dass diese beiden Macharten in einem Punkt zusammenfinden – dem filmischen Zitat. Während der historische Found Footage Film stets darauf bedacht war, durch die Reproduktion eine Form der Kritik zu üben, so zitiert/kopiert der neuartige Found Footage Film das Aussehen, wobei in den selteneren Fällen eine Botschaft, ein Standpunkt oder eine Bewertung zu einem gesellschaftlichen Thema übermittelt wird. Dieser Unterschied legt dar, dass sich im Gegensatz dazu der Rezipient den Filmen des Found Footage Genres bewusst werden muss, um der Intention des Filmemachers folgen und diese verstehen zu können.

Auch wenn das Prinzip des Found Footage Films nicht weit verbreitet ist und nach und nach aus den Köpfen der Filmemacher zu verschwinden droht, sind die Projekte der Künstler, die auch heute noch mit "gefundenem Material" arbeiten, umso persönlicher und leidenschaftlicher. Im Jahre 2004 gründeten Joe Pickett und Nick Prueher das "Found Footage Festival"²⁰⁰, in dem sich Anhänger dieser Art von Filmen zusammenfinden und gemeinsam der in Vergessenheit geratenen Werke frönen können. Das Repertoire der gezeigten Filme, die zumeist von Flohmärkten, Müllcontainern oder Ramschläden stammen, reicht von industriellen Imagefilmen über die grafische Nutzung einer Penispumpe bis hin zu skurrilen und privaten Homevideos.²⁰¹ Ein weiteres erwähnenswertes Projekt trägt den Namen "Against the tide ...", welches von "Earth Stock Filmes" ins Leben gerufen wurde. Dieses filmische Konzept handelt von normalen Menschen in alltäglichen Situationen und spiegelt deren Leben im Südosten Englands wider. Dafür sollten vier Filmemacher in dem "Screen Archive South East", welches an die siebentausend Aufnahmen aller Art beinhaltet, nach passendem Material für ihre Geschichten suchen.²⁰²

Die genannten Beispiele zeigen auf, dass dieses Genre und das Prinzip des Verwendens von autonomem Quellmaterial zur Entwicklung eigener Filme noch immer praktiziert wird. Im Gegensatz dazu steht das in Spielfilmen angewandte Stilmittel. Vergleicht man den jahrelangen Einfluss und die Beständigkeit, so lässt sich feststellen, dass das junge, aber schon massenhaft verbrauchte Stilmittel innerhalb von gerade einmal knapp dreizehn Jahren schon bald wieder von der Bildoberfläche verschwunden ist. Dagegen wird uns das viel persönlichere und vor allem individuelle Genre des Found Footage Films noch einige Zeit bereichern.

Deswegen sei mit den Worten von Peter Tscherkassky geschlossen:

*"Found Footage is the swan song of film, simultaneously fascinating and sad."*²⁰³

²⁰⁰ URL: <http://www.foundfootagefest.com/>.

²⁰¹ LEON, HARMON; Finding Gold in Found Video. URL:

<http://www.wired.com/entertainment/music/news/2005/04/67108?currentPage=all>; aufgerufen am 17.07.13.

²⁰² URL: <http://www.tide.org.uk/index>.

²⁰³ TSCHERKASSKY, PETER; The Analogies of the Avant-Garde. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992, S. 29.

Literaturverzeichnis

Bücher/Zeitungen/Hefte

ALOI, PEG; Beyond the Blair Witch: A New Horror Aesthetic? In: The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond; Intellect; Bristol, UK, Portland, OR 2005.

BEAUVAIS, YANN; Lost and Found. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992.

BERG, HUBERT DEN VAN; FÄHNTERS, WALTER; Die Assemblage. Metzlers Lexikon Avantgarde; J. B. Metzler; Stuttgart 2009.

GREEF, WILLEM DE; Found footage-film as an art of reproduction. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992.

GÖCKENJAN, GUNTER; Das unsichtbare Dritte. Hollywood staunt über einen Billigfilm: die Erfolgsgeschichte des "Blair Witch Project". In: Berliner Zeitung, 13.08.1999.

EVERSCHOR, FRANZ; Im Bann der Hexe. Ein Horrorfilm, der keiner ist, wurde zu Amerikas Tagesgespräch. In: film-dienst; Heft 17, 1999.

HAUPTMAN, JODI; Joseph Cornell: Stargazing in the Cinema. Yale University Press; New Haven 1999.

MARTIN, SYLVIA; GROSENICK, UTA; video art. TASCHEN; Köln, Los Angeles, London, Madrid, Paris, Tokyo 2006.

N.N.; The Blair Witch Project. In: Mytosphere; 2000.

N.N.; Cloverfield. In: taz; daumenkino; Berlin 31.01.2008.

PETERSON, JAMES; Making Sense of Found Footage. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992.

RAFFELSIEFEN, NORBERT; Der Horror im Kopf oder Gesegnet sind die Ahnungslosen. In: General-Anzeiger; Bonn 25.11.1999.

REICHOW, JOACHIM; Berlin; Namen mit Klang (289): Esfir Schub – Richterin der Geschichte. In: Der Morgen; Berlin 24.03.1974.

TSCHERKASSKY, PETER; The Analogies of the Avant-Garde. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992.

WEISS, PETER; Avantgarde Film. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

WEES, WILLIAM C.; Found footage an questions of representation. In: Found Footage Film; VIPER/Zyklop Verlag; München 1992.

YEO, ROB; Cut. Film as found object in contemporary video. Milwaukee Art Museum; Milwaukee, Wisconsin 2004.

YOUNG, PAUL; DUNCAN, PAUL; Art Cinema. TASCHEN; Köln 2007.

Internet

Against The Tide-Website. URL: <http://www.tide.org.uk/index>; aufgerufen am 17.07.13.

AGBEYEGBE, SARAH; Die Montage – ein filmgeschichtlicher Abriss zu kinematografischer Wirkung und Funktion. URL: http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/agbeyegbe/ade10.htm; aufgerufen am 17.07.13.

ALOI, PEG; The Witches' Voice presents... Witches, Pagans & Heathens in the Media. Kepping an eye on the Silver Screen & Television. Blair Witch Project – an Interview with the Directors; URL: http://www.witchvox.com/va/dt_va.html?a=usma&c=media&id=2416; aufgerufen am 17.07.13.

ARNS, INKE; Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des geistigen Eigentums. URL: http://www.hmkv.de/dyn/_data/Arns_Anna_2008.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

BAKER, RON T.; The Evolution of the Found Footage Horror Subgenre. URL: <http://dementedprojects.blogspot.de/2013/02/the-evolution-of-found-footage-horror.html>; aufgerufen am 17.07.13.

BANASKI, ANDREAS; Exorzismus-Trash "Devil Inside": Armer Teufel Antichrist. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/exorzismus-trash-devil-inside-armer-teufel-antichrist-a-818367.html>; aufgerufen am 17.07.13.

BENDER, THEO; Exploitation Film. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143>; aufgerufen am 17.07.13.

BERGER, KATHERINE; Direct-On-Found Footage Filmmaking: Mining the debris of image consumption & co-directing with nature. URL: <http://scan.net.au/scn/journal/vol10number1/Katherine-Berger.html>; aufgerufen am 17.07.13.

BILLINGTON, ALEX; Comic-Con Live: Paramount Panel – Star Trek, Indiana Jones IV, and More ... URL: <http://www.firstshowing.net/2007/comic-con-live-paramount-panel-star-trek-indiana-jones-iv-and-more/>; aufgerufen am 17.07.13.

BOX OFFICE MOJO; Cloverfield. URL: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=cloverfield.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

BOX OFFICE MOJO; Paranormal Activity. URL: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=paranormalactivity.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

BOX OFFICE MOJO; The Blair Witch Project. URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.htm>; aufgerufen am 17.07.13

BOX OFFICE MOJO; The Devil Inside. URL: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=devilinside.htm>; aufgerufen am 17.07.13.

Cloverfield-Fake-Website; Jamieandteddy.com; aufgerufen am 17.07.13.

DUNN, PETER; Despair and death on an estate without hope: Peter Dunn looks at the background to the brutal murder of a lonely old woman whose cries for help went unheeded. URL: <http://www.independent.co.uk/news/uk/despair-and-death-on-an-estate-without-hope-peter-dunn-looks-at-the-background-to-the-brutal-murder-of-a-lonely-old-woman-whose-cries-for-help-went-unheeded-1496695.html#>; aufgerufen am 17.07.13.

Eadweard Muybridge - *The Horse In Motion*. URL: <http://www.nls.uk/media/12090/horse-in-motion.jpg>; aufgerufen am 17.07.13.

EISENBERG, MIKE; Paramount Introducing Micro-Budget Branch, Insurge Pictures. URL: <http://screenrant.com/paramount-introducing-micro-budget-branch-insurge-pictures-mikee-48355/>; aufgerufen am 17.07.13.

Filmgenre-Websites. URL: <http://www.cineasten.de/filme/genre/>;
<http://www.filmsite.org/filmgenres.html>; aufgerufen am 17.07.13.
<http://www.filmstarts.de/kritiken/193483/kritik.html>; aufgerufen am 17.07.13.

Found Footage Festival. URL: <http://www.foundfootagefest.com/>; aufgerufen am 17.07.13.

GANTER, MATTHIAS; Filmgeschichte im Überblick. URL: http://www.erzbistum-koeln.de/export/sites/erzbistum/medien/zentrale/.content/documentcenter/arbeits-hilfen/arbeitshilfen/publikationen/filmgeschichte_2_ueberblick.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

GEHRING, ROBERT; Geschichte des Urheberrechts. URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/urheberrecht/63369/geschichte-des-urheberrechts?p=all>; aufgerufen am 17.07.13.

Gesetze im Internet. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__2.html; http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__23.html; http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__24.html; http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/__51.html; aufgerufen am 17.07.13.

GRESMANN, HANS; Die Affäre Dreyfus, Ein historischer Rückblick aus aktuellem Anlaß (I). URL: <http://www.zeit.de/1962/52/die-affaere-dreyfus>; aufgerufen am 17.07.13.

JONG, WILMA DE; From Wallpaper to Interactivity: Use of Archive Footage in Documentary Filmmaking 2012. URL: <http://www.cmdconf.net/2012/makale/43.pdf>; aufgerufen am 17.07.13.

HERNANDEZ, EUGENE; Hollywood Studio to Back Micro-Budget Movies. URL: http://www.indiewire.com/article/hollywood_studio_boosts_micro-budget_movies; aufgerufen am 17.07.13.

HORAK, JAN-CHRISTOPH; MERSCHMANN, HELMUT; Avantgarde. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1243>; aufgerufen am 17.07.13.

HÜNINGEN; JAMES ZU; Mondo-Filme. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=474>; aufgerufen am 17.07.13.

JUHNKE, KARL; snuff. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=517>; aufgerufen am 17.07.13.

KARWATH, GEROLF; EFFINGER, DIANA; Laterna Magica. URL: http://www.planet-wissen.de/kultur_medien/kino/filmtricks/laterna_magica.jsp; aufgerufen am 17.07.13.

KREISLER, HARRY; Film and the Creation of Mind: Conversation with Ken Jacobs, Film Artist, "Conversation with History" Series. URL:

<http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con4.html>; aufgerufen am 17.07.13.

KREUTZER, TILL; Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht; Den gordischen Knoten durchschlagen - Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept. URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kreutzer_gordischer_knoten/kreutzer_gordischer_knoten.pdf; aufgerufen am 17.07.13.

LEON, HARMON; Finding Gold in Found Video. URL: <http://www.wired.com/entertainment/music/news/2005/04/67108?currentPage=all>; aufgerufen am 17.07.13.

MAAS, GEORG; Mashup. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7996>; aufgerufen am 17.07.13.

MERSCHMANN, HELMUT; Collagefilm. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3480>; aufgerufen am 17.07.13.

MEYER, HEINZ-HERMANN; Appropriation Art. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7881>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Avantgarde. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Avantgarde>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Biografie Schmelzdahin. URL: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/schmelzdahin/biografie/>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Bruce Conner. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Bruce_Conner; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Dadaismus. URL: <http://www.art-directory.de/malerei/dadaismus/index.shtml>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Dadaismus. URL: <http://www.wissen.de/thema/dadismus>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Aankunft_eines_Zuges_auf_dem_Bahnhof_in_La_Ciotat; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Einführung in die Filmgeschichte. URL: <http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte/>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Filmgenre. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Filmgenre>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; IMDb; Cannibal Holocaust. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0078935/>; http://www.imdb.com/title/tt0078935/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast; http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; IMDb; Cloverfield. URL: http://www.imdb.com/title/tt1060277/trivia?ref_=tt_trv_trv; <http://www.imdb.com/title/tt1060277/>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; IMDb; East of Borneo. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021828/>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; IMDb; The Blair Witch Project. URL: http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; IMDb; The Devil Inside. URL: http://www.imdb.com/title/tt1560985/?ref_=sr_1; http://www.imdb.com/title/tt1560985/trivia?ref_=tt_trv_trv; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Malcolm X Official Website. URL: <http://www.malcolmx.com/about/bio.html>; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Mondo film. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Mondo_film; aufgerufen am 17.07.13.

N. N.; Rotten Tomatoes; Bewertung "The Devil Inside". URL: http://www.rottentomatoes.com/m/the_devil_inside/; aufgerufen am 17.07.13.

PETERSON, CHRISTOPH; Filmstarts; Bewertung "The Devil Inside". URL: <http://www.filmstarts.de/kritiken/193483/kritik.html>; aufgerufen am 17.07.13.

SCHULZ, SABINA; Vereinbarkeit von Found Footage Filmen mit dem Urhebergesetz. URL: <https://groups.google.com/forum/#!topic/experimentalfilm/VEqNtOb4fVo>; aufgerufen am 17.07.13.

The Blair Witch Project-Website. URL: <http://www.blairwitch.com/>

TAYLOR, HENRY M.; Mockumentary. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125>; aufgerufen am 17.07.13.

TÜRSCHMANN, JÖRG; Surrealismus / surrealistischer Film. URL:

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=565>; aufgerufen am 17.07.13.

WAX, EMILY; The Dizzy Spell of 'Blair Witch Project'. URL:

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/features/witchdizzy.htm>;
aufgerufen am 17.07.13.

WEGENAST, ULRICH; Der Experimentalfilm im deutschsprachigen Raum 1977 bis heute. URL:

<http://www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html>; aufgerufen am 17.07.13.

WULFF, HANS JÜRGEN; Kompilationsfilm. URL: [http://filmlexikon.uni-](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229)

[kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229); aufgerufen am 17.07.13.

Filme/Videomaterial

Bell, William Brent – *The Devil Inside*; 2012.

CameraPlanetArchive – *9/11 Archive Footage-South Tower collapsing*; 2006;

http://www.youtube.com/watch?v=8Mz0_x7313I; aufgerufen am 17.07.13.

Conner, Bruce – *A MOVIE*; 1958.

Cornell, Joseph – *Rose Hobart*; 1936.

Deodato, Ruggero – *Cannibal Holocaust*; 1980.

Doublier, Francis – *Die Affäre Dreyfus*; 1898.

Eisenstein, Sergei M. – *Streik*; 1925.

Graham, Todd – *Apocalypse Pooh*; 1987; <http://www.youtube.com/watch?v=5jWGJ3pyLgs>;

aufgerufen am 17.07.13.

heene – *World Trade Centre collapse very close to towers*; 2007;

<http://www.youtube.com/watch?v=smreRx51cus>; aufgerufen am 17.07.13.

Hippler, Fritz – *Der Ewige Jude*; 1940.

Jacobs, Ken – *Perfect Film*; 1985.

JMAIN SNIPES – *9/11 ATTACK ON TWIN TOWERS [NEW] footage*; 2013;

<http://www.youtube.com/watch?v=NZj47N0J2r0>; aufgerufen am 17.07.13.

Kubelka, Peter – *Arnulf Rainer*; 1960.

Kuleschow, Lew – *Der Kuleschow-Effekt*; 1928.

Leni, Paul – *Das Wachsfigurenkabinett*; 1924.

Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas; Lumière, Louis Jean – *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat*; 1895.

Murnau, Friedrich Wilhelm – *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*; 1922.

Myrick, Daniel; Sánchez, Eduardo – *The Blair Witch Project*; 1999.

Porter, Edwin S. – *Life of an American Fireman*; 1902.

Rafferty, Kevin; Rafferty, Pierce – *The Atomic Café*, 1982.

Reeves, Matt – *Cloverfield*; 2009.

Schmelzdahin – *Stadt in Flammen*, 1984.

Schub, Esfir Iljinitschna – *Der Fall der Dynastie Romanow*; 1927.

Wiene, Robert – *Das Kabinett des Dr. Caligari*; 1920.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter der Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Marko Straßburger